الآداب الأجنبية- العدد
92 خريف 1997- عدد منوع
السنة الثالثة والعشرون

إلى كتابنا

توجه (الآداب الأجنبية) عناية الزملاء المترجمين والأدباء والكتاب إلى الملاحظات التالية راجية الأخذ بها.

* الكتابة بخط واضح، وعلى وجه واحد من الورقة، وإن أمكن رقن المادة على الآلة الكاتبة أو الكومبيوتر.

* كما يرجى من الكتاب والمترجمين إرسال النصوص الأصلية للمادة.

* اختيار المادة المكثفة من حيث الحجم بما لا يضر بجوهرها بحيث لا تزيد عن (15) صفحة.

- افتتاحية -

بين النوع والتنوع

■ قمر كيلاني ■

أعداد مجلتنا - كما يلاحظ القراء - هي بين أعداد نوعية وأخرى متنوعة.

ولا شك أننا حريصون على الأعداد النوعية التي تتناول ثقافة بلد ما .... أو شعب ما ..... أو ربما قومية ما ذات لغة خاصة بها وتراث لا تتخلى عنه يعطيان أدبها طابعاً خاصاً ويميزان هذا الأدب بميزات خاصة .. إن التمازج بين الشعوب والأمم أصبح طابع العصر بل هو المطلوب حضارياً ويقع في المرتبة الأولى ومنه تتدرج كافة العلاقات والروابط من سياسية واقتصادية واجتماعية إلخ .... لا سيما بين الشعوب والأمم التي (كانت) هذه العلاقات قائمة بينها فيما مضى وتركت آثارها الإيجابية في المثاقفة أثراً وتأثيراً متبادلين هذا الإضافة إلى بلاد ضمت تحت جناحها (أقليات) لها جذورها الأصلية .. ولغاتها الأصلية ، ..وآدابها أيضاً ... عدا عن (الفئات) التي اندمجت بمجتمعاتها الجديدة لكنها ظلت تحمل خصائص معينة تعطي أدبها وثقافتها نكهة معينة كما هو الحال في الأدب الأمريكي الذي يعود إلى ينابيع عربية أو اسبانية لعلنا نستطيع اليوم أن نفرز من آداب الأمم والشعوب (دوائر) ثقافية أو أدبية لازالت تشرب من مياهها الأولى وإن كانت تأثيرات الاغتراب واضحة لديها كما هو الحال في أدب أدباء وشعراء من أصل عربي في استراليا أو أمريكا اللاتينية . وليست ببعيدة عنا تلك الفترات التي نشأ فيها ما كنا نسميه (أدب المهجر) أو مازلنا نسميه كذلك .. لكن المهاجر الآن تنوعت وتعددت نظراً للظروف التي يمر بها العالم وما يعقبها من هجرات وتهجير ونزوحات جماعية . هل نستطيع أن نقول إن هناك أدباً سورياً - أمريكياً أو فلسطينياً أمريكياً؟

ربما أمكن ذلك .. هذا إذا صرفنا النظر عن مثله في الشمال الأوربي أو في ألمانيا أو انكلترا أو فرنسا .... أما أدب الشمال الأفريقي العربي الذي غدا فرنسياً فله شأن آخر .

أقول إن المجلة حريصة على هذه الأعداد النوعية ولكن هناك صعوبات جمة أبرزها :

1- قلة أو ندرة المترجمين من اللغات الأصلية لهذه البلاد والشعوب والأمم خارج نطاق اللغات الرئيسية المعترف بها دولياً كالانكليزية والألمانية والفرنسية والاسبانية والايطالية والروسية ... إلخ ..في بالنا بلغات القوميات ؟ ونستطيع القول إن هؤلاء المترجمين – ولو وجدوا – فهم غير قادرين على المزواجة بين اللغة العربية وبين اللغة المترجم عنها ...

وإذا تمت الترجمة فإنما يكون عبر لغة أخرى أو من خلال وسيط مما يفقد النصوص الأصلية رونقها وبهاءها إن لم نقل الدقة في التعبير والوصول إلى روح النص .

2- إن وسائل الوصول إلى هذا الأدب أو ذاك تظل محددة جداً لأن الاتصال ولو تم للتزود بنصوص معينة فإن ما يرد لا يحقق الغاية المطلوبة نظراً لأن هذه النصوص الواردة إنما تقدم كنماذج أو أكثر ،، ولا تعطي الصورة الصحيحة أو الكاملة عن هذا الأدب .

أما الأعداد المتنوعة (ومنها هذا العدد الذي بين أيدينا) فهو كسواه محاولة تقديم للقارئ مواد متنوعة من أجناس أدبية مختلفة ... من لغات مختلفة من قصة ودراسة وشعر وبحث نقدي أو لغوي ونحن نؤكد على هذين الأخيرين لأن أبحاث النقد والأخرى التي تتعلق باللغة والألسنيات أصبحت هامة وهي من نسيج الثقافة والأدب معاً .

إن مواد غزيرة ترد إلى المجلة من داخل القطر العربي السوري ومن خارجه ... من اكاديمين وباحثين وأساتذة جامعيين إضافة إلى المترجمين المحترفين (إن صح تعبير الاحتراف) . وجمعية الترجمة في اتحادنا اتحاد الكتاب العرب تتعاون مشكورة وبشكل وثيق مع المجلة . لكن هذه المواد تتفاوت في موضوعاتها بحيث يغدو من الصعوبة جمع

بعض منها في محور واحد .. أو ملف واحد .. إلا إذا تأخر صدور هذه المواد كذلك مما لا يرضي المشاركين بالطبع .. ولا يرضينا نحن أيضاً.

ولهذا فإن المجلة تتوخى من المترجمين المهتمين بالأبحاث النقدية أن يزودوها بها(ضمن الصفحات المحددة المطلوبة) لتتمكن من انتقاء عدد منها يشكل محوراً أو ملفاً وخاصة تلك التي لها طابع المعاصرة أو المطروحة آنياً على الساحة النقدية مما يفسح المجال أمام كتابنا ونقادنا على الأخص لمواكبة التيارات العالمية لاسيما وإن تغييرات كثيرة تطرأ على الأجناس الأدبية ترصدها هذه الأبحاث وتبلورها في تيارات أو اتجاهات عامة .

ولابد من التأكيد من جديد على المترجمين الأفاضل وخاصة الذين يراسلوننا من خارج سوريا أن تكون اختياراتهم للنصوص المترجمة أكثر ما تكون معاصرة أو جدة ... وكلما كانت مثاراً للجدل والنقاش حولها كلما كانت أكثر حيوية وارتباطاً بالواقع الثقافي العالمي وقد أصبحنا من خلال المستجدات جزءاً لا يتجزأ منه كأمة تسعى رغم كل الظروف والمعوقات إلى نهوض قومي يأخذ أبعاده من رسوخ وثبات أكيدين ضد أمواج الغزو والاستلاب الثقافيين .

وأخيراً ... فإن الدعوة تظل مفتوحة للمترجمين من داخل اتحاد الكتاب العرب ومن خارجه .. من البلاد العربية الشقيقة سواء كانوا ضمنها أو في مغترباتهم ... ونحن نرحب بما يردنا منهم .. ونستميحهم عذراً فيما لو تأخرنا في النشر .. لكن المادة الجيدة والمناسبة ستأخذ طريقها حتماً إلى النشر ..

أما المراسلات التي تتعلق بالاشتراكات أو بالتزويد بأعداد معينة من المجلة فقد أحيلت إلى الجهة الإدارية المختصة في اتحاد الكتاب العرب وستوافي الأخوة الطالبين ذلك بالإيصالات أو بالمعلومات أو الأعداد المطلوبة .

❑❑

المقال:

1- التلقي النقدي، بقلم دانييل هنري باجو، ترجمة: الدكتور غسان السيد.
2- دراسة في السينما والرواية، مانويل بوْي، ترجمة: الدكتور مالك سلمان.
3- الأجناس الأدبية، بقلم: جان- ميشيل كالوفي، ترجمة وتعليق: د. محمد خير البقاعي.
4- نموذج أساسي لحالة نحوية، بقلم: والتر إ.كوك.س.ج، ترجمة: وليد السراقبي.
5- لا شيء يولد خارج الكلمة، حوار مع أعضاء الوفد الصيني للاتحاد العام لكتاب الصين، حوار: عزيزة السبيني.
6- حوار مع الروائي الياباني كنجي نكجامي، أجراه: في سورمان، ترجمة: محمد يحياتن.

دانييل هنري باجو:

التلقي النقدي[•]

■ ترجمة: د. غسّان السيّد[] ■

إن تبني المقارنين لكلمة (تلقي) حديث نسبياً، ويعود ذلك إلى نهاية السبعينيات. وكان مؤتمر الرابطة الدولية للأدب المقارن الذي عقد عام 1979 في إنسبروك، والذي أدخل (جمالية التلقي) بين موضوعات أعمال المؤتمر، علامة مميزة في هذا المجال.

ولكن في نهاية الستينيات، شق النقد الألماني طريقاً جديداً في التحليل والنظرية الأدبية سُمي (جمالية التلقي)[1] (خاصة هانس، روبرت، ياوس، المتخصص في القرون الوسطى، والثقافة الرومانية، والذي يعمل أستاذاً في جامعة كونستانس).

- جمالية التلقي:

يهدف هذا البحث إلى تجديد التاريخ الأدبي ونقل تأمل المؤلف (المرسل) إلى القارئ والجمهور (المستقبل)، والانتقال من فكرة معينة في الإبداع إلى التفسير، والتأويل للنصوص الأدبية. لقد تبنى المقارنون الذين يستخدمون منذ وقت طويل مفهومات (المرسل، والمستقبل، والرسالة)، بإرادة كلّ البحوث الألمانية أو جزءاً منها، ولكن هذه الاستعارة أثارت نوعاً من سوء الفهم. لقد أرادت جمالية التلقي أن تكون طريقاً ثالثاً، وسطاً بين الجمالية الماركسية والشكلانية. كانت الأولى ترى في الأدب (انعكاساً) للواقع الاجتماعي (صراع الطبقات)؛ وتعتبر الثانية أن الأدب والنص الأدبي منظومات مغلقة. تواجه جمالية التلقي الأدب بوصفه نشاطاً تواصلياً. ضمن هذا المنظور، لا يدين العمل الأدبي، والعمل الفني عامة، بحياتهما واستمراريتهما إلا لإسهامات القراء والجمهور المتواصلة. من الإسهامات الأساسية لجمالية التلقي مفهوم (أفق الانتظار– التوقع)

– مفهوم (أفق الانتظار– أو التوقع)

يمكن أن يُحدد هذا المفهوم ببساطة كمنظومة من المعايير والمرجعيات لجمهور قارئ في لحظة معينة يتم انطلاقاً منها قراءة عمل وتقويمه جمالياً. يمتلك هذا العمل أيضاً أفقه للانتظار الذي يتشكل من خلال العناصر أو العوامل التالية:

[•] أُخذ هذا المقال من كتاب الأدب العام والمقارن لمؤلفه الفرنسي دانييل- هنري باجو. ويتعرض هذا المقال لموضوع التلقي وعلاقته بالأدب المقارن.
والكتاب صادر في باريس عام 1994، ضمن سلسلة كولان.

[] المترجم: د. غسان السيد، مدرس مقرر الأدب المقارن في قسم اللغة العربية- جامعة دمشق.

[1] انظر هانس- روبرت ياوس، من أجل جمالية للتلقي، غاليمار، 1978.

1- التجربة التي يمتلكها جمهور عن الجنس الذي يعود إليه العمل (يتعلق الأمر بمقابلة أفق انتظار الجمهور مع أفق الانتظار الذي يقدمه العمل: من هنا تأتي احتمالات القبول، بسبب التطابق بين الأفقين، أو الرفض، والاستنكار، وعدم الفهم، في حالة الاختلافات الواضحة بين الأفقين)؛

2- شكل الأعمال السابقة وموضوعها، هذه الأعمال التي تستلزم التجربة معرفتها (هذا يتطلب فحص القيمة الجمالية للعمل بالمقارنة مع الموروث السائد لجنس، أو نموذج)؛

3- الانزياح بين اللغة واللغة الشعرية المستخدمة (استُعير مفهوم الانزياح من الشكلانيين).

تركز دراسة التلقي على فحص العلاقات بين أفق انتظار العمل وأفق انتظار الجمهور. يسعى العمل التجديدي إلى تشكيل قطع داخل أفق انتظار الجمهور (نفكر بالاستقبال الذي أعد لريمبو، وبروست، وجويس) يُفسر الاستقبال التدريجي للأعمال التجديدية من خلال تطور الذوق، ومعايير تقويم الجمهور (والنقد) إزاء أفق الانتظار الذي رُفض أولاً. يمكن أن يُقرأ التاريخ الأدبي كتتابع لآفاق الانتظار، وتتمة لتناقضات، وتطابقات، وإعادة تطابقات.

- القارئ المضمر.

ركزت جمالية التلقي على أهمية (صور) القراءة، وهي عنصر يتعلق بالتفسير (التأويل)، والتلقي بصورة عامة. حدد فولغانغ إيزر[1]، بطريقة جوهرية مفهوم القارئ الغامض إلى حد ما عند هانز- روبرت ياوس (قارئ حقيقي، ومضمر، واختلافات بين القارئ والجمهور....). إذا كان يمكن لأفق انتظار قارئ أن يُعيد إلى مسألة بسيطة نسبياً للتلقي، فإن أفق انتظار العمل يتطلب (قارئاً مضمراً)[2] هو عبارة عن بنية مسجلة ضمن النص نستطيع وفقها أن ندرس تنظيم النص. لن نخلطه مع القارئ، المرسَل إليه الاصطلاحي الذي يستطيع أن يأخذ صفات القارئ المحبوب أو الأخ الذي يمكن أن يتوجه إليه الراوي.

- من التأثير إلى التلقي.

يرتبط مفهوم (المتلقي) في كتاب بيشوا- روسو، وفي كتاب برونيل- بيشوا- روسو[*]، بدراسة (التأثيرات)، و(المصادر) (يعيد هذا القول إلى أسس العلم). من هنا يأتي الاقتراح المزدوج: "تقود دراسة التأثيرات من المرسلين إلى المستقبلين. في مقابل ذلك؛ فإن دراسة المصادر تعيد الأمر إلى نصابه، وربما تتطلب أيضاً مزيداً من الحصافة والقدرة النقدية".

كذلك كانت دراسات التأثير قد قُدمت بوصفها متفوقة على الدراسات المخصصة للمصادر. ما هو سبب مثل هذا التفضيل؟ هناك عناصر يمكن كشفها في الحالة الأولى مثل (الترجمات،

---

(1) فعل القراءة، بروكسل، 1985.
(2) أدخل هذا المفهوم فولغانغ إيزر.
(*) عنوان الكتاب (ما الأدب المقارن؟) قمنا بترجمته وصدر عن دار ماجد علاء الدين، دمشق، 1996.

والاقتباسات) أما في الحالة الثانية فإن (الغوص في المصادر يعدّ مغامرة ضمن غموض الإمكانيات"؛ وهو يشكك خاصة بآليات الإبداع التي من الصعب دراستها، ويبدو أنها أصعب من هذه (الدراسة السببية التي يتطلبها التأثير)، والذي (يبقى أحد الموضوعات الرئيسية للأدب المقارن). امتلك هذا (الهدف الرئيسي) قديماً وجهاً مزدوجاً كان قد حدده المقارِن بازيل مونتينو منذ عام 1952 عندما قال: "إننا نرى جيداً التأثير الممارس، ولكننا نجهل جميعاً التأثير الذي طرأ". وأضاف: "وعليه فإنه يحصل أن التأثير لا يصبح حقيقة خالقاً لقيم إلا عندما يُتعرض له". هكذا، استطاع أن يواجه تحت الكلمة نفسها نظامين من المسائل: النظام الأول سنسميه في الشعرية (التناصية)، وطُرح التأثير أيضاً في كتاب بيشوا- روسو كهذه الآلية الدقيقة والغريبة التي بواسطتها يسهم عمل في ولادة عمل آخر والتي ستُرجع إلى التأثير الذي طرأ؛ أما النظام الآخر فإنه يقوم على دراسات (التلقي) ويتطابق مع التأثير الذي يُمارس، والذي هو دائماً، اليوم مثل عام 1952، واضح ويمكن حصره. مثلما لاحظ إيف شيفريل في كتابه (الوجيز): "لا تستند الدراسات المقارنة للتلقي إلى احتمالات القراءات، ولكن إلى القراءات التي تمت حقيقة".

يجب انتظار عام 1989 من أجل أن تدخل (دراسات التلقي) ضمن كتاب مقارني بصورة مستقلة. في الواقع، عام 1983، خُصص مقطع لها نز_روبيرت ياوس، ومدرسة كونستانس، في منتصف الفصل الذي يتحدث عن (الثروة، والنجاح، والتأثيرات، والمصادر)، ولكن مجموع التطور كُرِّس للاختلافات بين المفهومات المجموعة في العنوان. النجاح يعارض الثروة (مجموع الشهادات التي تظهر الفضائل الحيّة لعمل معين)، والتأثير بصورةٍ خاصة. النجاح كمي، والتأثير كيفي، إنه (يقدر نفسه). هل انبثق التلقي من هذه المسألة، وهذا (البرهان) كما يسميه إيف شيفريل: الكمي أو الكيفي؟ ولكن في المحصلة، يجب الاعتراف ثانية أن دراسات التلقي تقوم بدور على أرضية آمنة، ومعروفة، وموسومة. إنها تشتمل على إشكاليات النجاح (التي تقوم بصورة أساسية على البحث الحدثي[*]، والاجتماعي، والتاريخي) والثروة التي تُفهم على أنها دراسة نقدية ذات مجال واسع للشهادات النقدية التي يثيرها تلقي العمل الأجنبي (عن طريق الترجمة غالباً)، إنها شكل من (ما وراء الأدب)، سيقوم المقارِن انطلاقاً منه بالتضيف، والتقويم، ومقارنة (القراءات)، ومختلف طرق الاستقبال والشرح. يُذكر هنا أن جمالية الترجمة تسعى إلى أفق تأويلي.

- علم جمال أو علم اجتماع التلقي؟

غالباً ما تكون تفسيرات النصوص الأدبية (وربما النصوص الأجنبية خاصة) خاضعة لآراء سياسية، وفلسفية، ودينية، وليس فقط جمالية. هل من المفيد أيضاً الإشارة إلى أنه بعد زمن قصير من (الشهرة) السريعة لجمالية التلقي قام المختص بأمور رومانيا جوزيف جورت بمعارضتها، (بعلم اجتماع التلقي) وذلك بصورة صحيحة ومؤثرة[1]. لقد انطلق من مبدأ أن مشكلة التلقي هي مشكلة (قراءات متعددة كانت قد جرت على عمل أدبي)، ويذكر أنه يوجد نوعان من التحليلات الممكنة:

---

[*] متعلق بحدث أو واقعة.

[1] انظر Romanistische Zeitschrift fuir literoturgeschichte, 1979/1-2

النوع الأول تحليل ذو توجه تأويلي يتساءل عن التناسب التفسيري للقراءات (يتعلق الأمر بمشروع جوس ضمن نتائجه النهائية)، والنوع الثاني تحليل يهتم (بإحصاء القراءات الحاصلة كلها من أجل (تحديد الشروط الاجتماعية– التاريخية لتكوينات المعنى). عند حديثه عن المتلقي، يلاحظ أنه لا يجب حصره ضمن (تصور مجرد للقارئ) (هنا وجه نقداً آخر لياوس)، ولكن يجب تحديد الوضع الخاص لهذا القارئ (نتحدث في الحاضر بإرادة عن –قراءة–). إنه يوجه الاهتمام، بدقة، إلى (عوامل فوق نصية) تتداخل عند تطور التلقي، فهو يعارض إذن الوجه الأدبي أو (الجمالية الداخلية) لإشكالية ياوس. أخيراً، من أجل توضيح هذه المبادئ، اهتم ج. جورت خاصة بأبحاث حول الصحف، والصحافة الدورية، متابعاً استقبال جورج بيرنانوس، وجيد، ومالرو في فرنسا. ووصل إلى تضيق آراء نقد (قضائي) وفق الآراء السياسية للصحف المدروسة، ووفق معايير الحكم لهذا النقد بكل اتجاهاته. يوجه ج. جورت بحق الاهتمام إلى حقيقة أن أفق انتظار الجمهور لم يتأسس فقط على معايير جمالية. لمعايير التقويم طبيعة (فوق أدبية) أيضاً. بناء على ذلك، اقترح تحليلاً تجريبياً لتطور الاستقبال، ويذكّر أنه لا يمكن نسيان أن الأعمال الأدبية هي، عند استقبالها، نقاط تركيز لأفكار جمالية، وأيضاً أخلاقية، وسياسية، وفلسفية.

– التلقي المقارن

تجيب هذه الانتقادات البنائية بطريقتها، على الاعتراضات القديمة حول عدم خصوصية دراسة التأثير، والتي وجهها رينيه ويلك: من وجهة نظره، لم يكن يوجد اختلاف منهجي بين دراسة مخصصة لشكسبير في فرنسا، ودراسة أخرى عنه في إنكلترا في القرن الثامن عشر. بالعكس من ذلك، يجب الاعتقاد أن هناك قراءة وتلقياً خاصين للعمل الأجنبي.

– خصوصية البعد الأجنبي.

هنا أيضاً يجب طرح المفهومات الأساسية (للانزياح) و(الاختلاف). لقد خلقت ترجمة العمل الأجنبي نصاً آخر. إن قراءته (التلقي الأول) ضمن الثقافة المستقبِلة تصبح، بالمقارنة مع نص الثقافة المصدر، قراءة فضائية مختلفة (تغير الفضاء الثقافي)، وقراءة زمانية مختلفة (زمن جديد للقراءة، وشروط جديدة للتلقي والتفسير).

ستحصل القراءة وفق مراكز الاهتمام الجديدة، مع منظومة أخرى من المرجعيات (تغير شبكة القراءة المؤثرة في جمالية النص، والخيال الذي يحمله). أما فيما يخص تلقي العمل الأجنبي (في الترجمة)، فإنه لا يمكنه أن ينفصل عن فحص التقديمات أو الصور التي تكوّنها الثقافة المستقبلة (وهي الثقافة التي تترجم، وتقرأ، وتفسر) عن الثقافة– المصدر (وهي الثقافة المنظورة، والمترجَمة، والمستقبَلة). وهذه إحدى خصوصيات تلقي الأعمال الأجنبية: الخطابات النقدية المرافقة هي، إلى حد ما، بيانات (صور، أحكام) جزئية عن ثقافة الآخر. سنستند إلى دراسة كلود بيشوا القديمة ولكنها النموذجية (صورة جان– بول ريختر في الآداب الفرنسية، كورتي، 1963) من أجل فهم ظاهرة

(المقاومة)، استُخدم هذا المفهوم منذ عام 1901 من قبل فيرديناند بالدنسبرجو بخصوص فيرتر. يمكننا أيضاً قراءة صفحات هنري ميسشونيك النقدية أحياناً، ولكنها مثيرة، حول تلقي الشعر الألماني في فرنسا بالاعتماد على مبدأ مقارني في غاية الكمال: "قل لي أي ألمانية تعاشر، أقل لك مَنْ أنت."[1].

– أوجه التلقي النقدي.

انطلق إيف شيفريل، في إسهامه الذي أعطاه إلى كتابه (الوجيز) من الصيغة الشهيرة (Xet Y) من أجل تعريف البحوث التي تهتم (بمتابعة أثر عمل أو كاتب خارج حدوده). إنه يميز أولاً أربع فئات كبيرة.

1- الفئة الأولى التي يعدها نموذجاً "حيادياً" X في (البلد) Y؛ معرفة X من قبل Y؛ وحضور X عند Y، واستقبال X من قبل Y.

2- وفئة توضح عمل X: ثروة، نجاح، شهرة، نفوذ، انتشار، الأثر، وبالتأكيد التأثير.

3- وفئة تطرح أوجه إعادة إنتاج X، أو طرقه: وجه، صورة، انعكاس، مرآة (انعكاسات X في مرآة البلد Y)، صدى، أثر، دوي، انكسارات، تبدل أو تبدلات.

4- وفئة مركزة على موقفY: ردة فعل، رأي، قراءة، نقد، توجه (التوجهات الأجنبية لـY).

لاحظ إيف شيفريل، بحق، ثبات بعض المجالات الدلالية (علم الأصوات، والأجواء)، ولكنه يهمل بغرابة المجال الدلالي للبصريات التي لا يمكننا أن نقلل من أهميتها (وجه، صورة، انعكاس، مرآة، انحراف، وطبعاً قراءة)

– دراسات الحالة.

إذا انتقلنا من الكلمة المفهومية (متعلقة بمفهوم) الصغيرة إلى دراسة الحالة، يمكننا أن نميز تتمة مدهشة للتنفيذات، التي يمكن أن تصنف وفق بعض العنوانات البسيطة.

– فرد، وعمل.

فرد محدد يستقبل عملاً محدداً؛ أو الكاتب، الناقد X القارئ للعمل Y (X هي إذن المُسْتَقبِل، وY هي الموضوع المُستَقْبَل).

وهذه غالباً دراسات سريعة، ولكن يجب الاعتراف أنه في الأدب أو في التاريخ الثقافي، لا وجود للفرد المعزول. هذا ما يظهره إيف شيفريل مع حالة الكاتب الألماني فونتان، قارئ زولا.

---

[1] انظر- القافية والحياة، فيردييه، 1989.

ترتكز مثل هذه الدراسة عن التلقي على الفرضية التالية: لا تأخذ حالة محددة مدروسة معناها إلا إذا أُلحقت بسلسلة من الحالات الأخرى من النوع نفسه، والتي هي كذلك عناصر تكوينية لمجموع المنظومة الثقافية الألمانية في العصر. على ماذا سترتكز الدراسة؟

إنها ستتضمن بياناً كاملاً، إذا أمكن، عن المراجع التي صنعها فونتان لزولا، وتضيفاً (لتصريحات خاصة أو عامة، أو ضمن دراسات نقدية، وأعمال خيالية، من خلال تقارير مباشرة أو غير مباشرة، إلخ) وصياغة سلسلة من التساؤلات، هناك تساؤل منها أساسي وهو: ما الذي يوجه معرفة فونتان لعمل زولا؟ أُعطيت إجابات عديدة عن هذا السؤال: في البداية حماس ابن فونتان لكاتب لا يعرفه هو الروائي إلا قليلاً؛ وقراءة مقالة نقدية قاسية ضد زولا، ثم بعد ثلاث سنوات، قرار فونتان بقراءة زولا بصورة حقيقية. يطرح سؤال نفسه حول اختيار العنوانات؛ ومن ثم يجب (مقابلة) قراءاته مع قراءات مواطنيه في العصر نفسه.

خاتمة: "معلومة ناقصة جداً" وقديمة، في حين أن النقد، بصورة عامة، يؤكد على تعاطف الروائي الألماني الكبير مع زولا والحركة الطبيعية. كان يمكن تناول عملية المقارنة من اتجاهين اثنين: أولاً كاتب ألماني مقابل كاتب فرنسي؛ ثم (المجابهة) الضرورية للكاتب الألماني مع كتاب آخرين من الجنسية نفسها. يضاف إلى التوسع الذي يأتي ليعقّد البحث، استقصاء يتوجه إلى الأدب والثقافة المستقبلة.

– مجال ثقافي، وعمل.

الصيغة هي بصورة عامة: "البلد X مقابل الكاتب Y". ويسجل إيف شيفريل الاتجاه الحالي للبحث: ليس X (فرنسياً) في البلد Y، ولكن "فرنسا أمام الكاتب الأجنبي Y" وهو مستعد لاعتبار أن الأمر يتعلق برواية مختلفة "للأجنبي من وجهة نظر فرنسا" (خدمت هذه الصيغة في بداية الدراسات Imagologie)[*] وأيضاً في دراسة (حول تأثير عمل في مجال ثقافي معين" مما يؤدي إلى التركيز على اختلاف (الانعكاسات) (كلمة أخرى مستعارة من علم؛ البصريات، يجب تسجيل ذلك). سنذكر الدراسة النموذجية لآلان مونتاندون، (استقبال لورانس ستيرن في ألمانيا، كليرمون– فيراند، مطابع الجامعة، 1986).

- مجالات ثقافية عديدة، وعمل.

من المغري أخذ مثال ألمانيا والنمسا، ولكن يجب في هذه الحالة إضافة سويسرا الألمانية من أجل تبرير كلمة (عديدة). ويحتفظ بدراسة كلود دوغريف– غوروخوف. بوصفها الأكثر تجديداً وتعقيداً، حول حالة (استقبال مقارن): "غوغول في روسيا وفرنسا، 1948". نقتبس من كلود دوغريف: "يبدو أن مثل هذه الدراسة يمكنها أخيراً الأخذ في الحسبان الاختلافات وكذلك أيضاً التقاربات الثقافية

[*] الدراسات المتعلقة بالصورة الذهنية التي يكونها الإنسان عن نفسه وعن الآخرين.

بين بلدين من وجهة نظر عالمية وحتى (أنتروبولوجية)، مراعاة للتوافقات الفردية في التقديرات، وفي التفسيرات خاصة. [....]. إن المواجهة بين مستقبلين أو أكثر تدعو إذن، في نهاية المطاف، إلى الأخذ في الحسبان ليس ما هو عوَضي ودائم، ووطني، وعالمي، ولكن ما يقوم على المستقبلين وكتاباتهم الثانية، وما يتعلق بالخصوصيات الجمالية لعمل ما.".

إننا سنلاحظ ما الذي كانت قد قدمته مسبقاً بالقوة هذه الحالة من الرمز ضمن الحالة الأولى، لأنه وجب إضافة أسماء أخرى إلى الكاتب المستقبل من أجل تقويم أحكامه ونوعية استقباله. سنحتفظ أيضاً بحكم إيف شيفريل حول هذا النموذج من الدراسة الذي يعود إلى العمل، وإلى الإبداع المتفرد، الذي لم يُنسَ بل، على العكس، اغتنى بالدراسة المتزامنة لقراءاته وتفسيراته،

"يبدو التلقي المقارن هكذا كأحد المثل الذي يمكن أن تمتد إليه دراسات التلقي، موَفّقة بين مقاربة الظاهرة الأدبية وبين الأخذ في الحسبان للقراءات المنفذة حقيقة." يمكننا التساؤل عن كلمة (وَفّق) التي ستبدو أنها تشير إلى أن الاتحاد المقترح من قبل كلود دو غريف لم يكن مقبولاً دائماً ضمن دراسات التلقي، وأن هذه الدراسات قد نُسيت إذن أو حُجّمت (مقاربة الظاهرة الأدبية). لن نعرف بصورة أفضل تعريف الانحدار الذي يمكن، في الواقع، أن تنزلق إليه دراسات التلقي.

المتلقي، ولأعمال عديدة.

مثال مختار: "تلقي المسرح الإسكندنافي في فرنسا" ولكن يستطيع المتلقي: أيضاً أن يكون فرداً، أو مجالاً ثقافياً، أو مجموعاً من المجالات الثقافية. في الواقع، إن تعدد الأعمال يميل غالباً إلى التعدد داخل مجموع: "التعبيرية الألمانية واستقبالها في فرنسا." ضمن هذا الطريق يسجل إيف شيفريل تعميمات أكثر سعة أيضاً: إنها تؤدي إما إلى دراسات للصور مدخلة الأدب ضمن دراستها لمعرفة ثقافة- المصدر (المنظور إليها) وتقديمها عبر ثقافة- الاستقبال (الناظرة)، أو إلى دراسات تاريخ الأفكار ("الأدب الفرنسي والفكر الهندوسي" مثلاً). إذا كان من الممكن دائماً، نظرياً، توسيع الامتداد الجغرافي، فإن إيف شيفريل يسجل أنه من الضروري تحديد نهايات البحث في الفضاء والزمان، وعدم نسيان نهاية دراسة التلقي: ليس قط "تكديس الوثائق، ولكن القيام بتبويبات وفق ما نريد درسه." هكذا وُجد، مع التبويب، المبدأ المركزي للتساؤل المقارني. بالإضافة إلى ذلك، فإن فكرة (تاريخ التلقي) دخلت في سباق مع "جمالية التلقي". وهذه الأخيرة "لا تنفصل عن منظور ظاهراتي يُركز فيه على الموضوع الفني وقدراته على توليد متعة فنية"، أما الأولى فإنها "أدخلت الاستمرارية وركزت على المستقبلين في المنظومة الثقافية." تبقى مسألة وقع النص الأجنبي ضمن سياق معين، مسألة أولية، ولكن كيف السبيل إلى تحقيق هذا التاريخ للاتصالات وآثار النص الأجنبي الذي غالباً ما يكون مترجماً؟

– المظهر الجانبي للبحث.

يمكن تمييز ثلاثة أزمنة للدراسة لن تفاجئنا: أولاً زمن الترجمات، ثم زمن الطباعة، والنشر الطباعي بصورة عامة، ونشاط الوسطاء؛ وأخيراً زمن تحليل الخطابات النقدية المرافقة. نقطة معقدة، هذا ما يُستنتج من ضخامة الأبحاث لجمع مواد مبعثرة في الصحف، والمجلات، من أجل تشكيل نوع من (الكتاب الصحفي) أو الملف الصحفي الذي نجده عند الناشرين. يتطلب هذا البحث عمل فريق والمعالجة المعلوماتية للمعلومات. يمكننا أن نأمل تكوين برامج من خلال بلد أو مقاطع تاريخية (فائدة الأبحاث التزامنية بصورةٍ واسعة من أجل إكثار المقارنات الأفقية "متعلق بالأفق"، وجعل المراجعات أكثر نظامية). لقد تحدثنا عن بحوث، ولكن من المؤكد أيضاً أنه يمكن لملف مفصل أن يشكل موضوع عمل تعليمي، إنما ضمن فريق أيضاً.

تبقى الاستفادة من الملف، ومجموع النصوص النقدية. هل التصنيف ممكن؟ يستطيع علم اجتماع التلقي أن يقدم إجابات سياسية أو اجتماعية أكثر منها أدبية أو جمالية. ولكن من المهم تشكيل ذرائعية لقراءة هذه النصوص النقدية، ونوع من الشعرية للخطاب النقدي عن الأجنبي، مثلما أمكن استشفافه بخصوص كتابة التوسيط الثقافي أو الرحلة في الفصل السابق.

– التلقي والخطاب والنقدي.

لنستخلص بعض محاور القراءة من أجل المقارنات.

****- تعبير البعد.***

يمكن أن يتهم هذا التعبير أو بالعكس يُتجاوز من قبل الناقد، سواء كان معيناً بين النص (المُتَرْجَم) الذي (قُدم) والجمهور الذي يتوجه إليه الناقد، أم لا. لقد رأينا سابقاً هذه المشكلة في معرض الترجمة. يمكن أن يكون البعد ذا طبيعة عقائدية (أحكام عن الكاتب، وعن بلده أيضاً، وعن قارته)، أو ذات طبيعة جمالية (أسلوب غير معروف، كتابة جديدة، كتابة أو ترجمة جيدة أو سيئة). يمكن أن يعبر عن نفسه في مستوى الخيال (مقالة تشير إلى عمل بموضوعاتية غير اعتيادية، وعالم نفسي للشخصيات دون مقارنة مع عناصر الثقافة– المستقبِلة... إلخ)

****– معايير جمالية وفوق– أدبية.***

سنقوّم القسم الخاص لهذه المعايير. يقول إيف شيفريل: "يتطلب الحديث عن عمل أجنبي قراراً، وجهداً ليس مسلماً بهما."

هنا تستطيع أن تتدخل نتائج التحليلات التي تنتج عن علم اجتماع التلقي ودراسة صور الثقافة– المصدر التي ينبثق عنها النص المترجم والمنقود.

*– التنظيم الداخلي للخطاب النقدي.

كيف يسير الخطاب؟ ما هو قسم التلخيص، والكلام المسهب في تقديم السيرة الذاتية للمؤلف (مشهور في الثقافة المنظور إليها، أو مازال غير معروف في الثقافة الناظرة)، والخطاب عن البلد الأجنبي أكثر منه عن العمل (السياق مهم أكثر من النص)؛ وقسم التعميم، والتطبيع للكاتب (استخدام المقارنات، والتشابهات حول الكاتب: بلزاك إيرلندا... فيكتور هوغو كوريا...)، وحول العمل (تقاربات– الكلمة ذات دلالة– مع أعمال من الثقافة– المستقبِلة؟)

*– البلاغة.

يمكننا الاستمرار بنزع (أنماط التراكيب)، و(العلل) التي تحكم منطق الخطاب والأحكام عن الأجنبي. نضيف التعرف، ضمن الكتابات المراجَعة، على الصمت، إذن على التجاهل، والرفض، والنسيان، والسخرية. هنا أيضاً، يمكن أن يكون الصمت بليغاً، ويكشف عن (استراتيجية) للا تلقي، والتي يجب، عندئذٍ تفسيرها.

*–تقويم مرفقات النص.

في موازاة الخطابات النقدية، يوجد معطيات وممارسات ثقافية أخرى يجب أخذها في الحسبان من أجل امتلاك نظرة شاملة تقريباً عن ظاهرة التلقي: الأحاديث، والمقابلات التي أعطاها الكاتب، والتي تتطلب غالباً إعادة كتابة من قبل الصحفي، ولعبة بين الكاتب والصحفي (أماكن عامة منظمة، وتهرّب، وانزلاقات مقصودة كثيراً أو قليلاً، والقسم المعطى للصورة (صورة للكاتب مشجعة على تشكيل صورة أسطورية)، ودور وسائل الإعلام تبعاً لصدور الأعمال، والثمن، والمكافآت، والقسم المخصص للحياة السياسية للكاتب، والدور الممكن لبعض الترجمات الذاتية، والمراسلات غير المنشورة، والكشف عن مخطوطات، ووجود مراسلات من القراء (نتذكر دخول هذه الظاهرة على مسرح الأحداث مع جان جاك روسو، وهيلواز الجديدة).

ما الذي يجب فعله مع (12) ألف رسالة استلمها بلزاك من المعجبات[1]؟ وما الذي يجب التفكير به بشأن تدخل القراء في تطور نسيج رواية مسلسلة؟ ومثل ذلك من الأسئلة، بين السخافة الظاهرة وعلم الاجتماع الأدبي المزعج، التي تستطيع أن تجد مكانها الحقيقي في تاريخ التلقي خادمة تاريخ الحياة الأدبية.

*– جمالية التلقي والنقد الأدبي

ليس من الغلط القول مع إيف شيفريل إن القارئ أصبح (البطل الحقيقي للبحث الأدبي). إن جمالية التلقي تعد القارئ بمكان حاسم، ومعه أفكار أخرى تأخذ طريقها في النقد الأدبي: التخلي عن تصور جامد للنص لصالح. تصور حواري للأدب عبر التفاعل بين النص والقارئ، وضرورة القراءات

[1] انظر جوزي لويس دياز- الكتابة للكاتب، مجلة نصية، 1994.

الجماعية، تذهب بالنسبة لبعضهم إلى حد فكرة غموض العمل الأدبي وعدم اكتماله بانتظار القراء. إن نجاح دراسات التلقي لا يمكن إنكاره (يشهد على ذلك نجاح مجلة –أعمال ونقد، طبعة جان– ميشيل بلاس وقد أصاب الدراسات المقارنة مثلما أصاب الدراسات التي قام بها لغويون حول الآداب الأجنبية، والتي قام بها المتفرنسون الذين طوروا إذن نوعاً من المقارنية (الداخلية) (قراءات X، أوجه عمل معين) يبدو أن السبب الأساسي لهذا النجاح بسيط جداً: كل الذين أبدو بعض التحفظات إزاء الشكلانية (مثلما كانت قد استخدمت أحياناً كسلاح ضد التاريخ الأدبي، وبعض الدراسات الموضوعاتية)، أو إزاء نوع من البنيوية الغربية (المعارضة للتاريخ بشدة)، أو إزاء نوع من علم الاجتماع المذهبي، تبنوا إشكالية التلقي التي سمحت لهم بممارسة التاريخ الأدبي والتحليل الأدبي اللذين لم يُفصلا عن الحقائق الثقافية والاجتماعية. من الآن فصاعداً يجب الاعتراف بأن دراسات التلقي، من خلال ضخامة الوثائق، وأبحاثها الدقيقة، والمعايرة الدقيقة بين الكمي والكيفي، مع مغريات للمحاولة الأولى التي لا تُرد وتكون مُطمئنة، تستطيع أحياناً أن تعطي الانطباع بتجديد نوع من الميل لدراسة (علاقات الواقع) في الدراسة الأدبية. في كل حالة، إنها تؤدي، بعد محاولات عديدة، إلى اضطراب المؤلف، والوحدة (بين الإنسان والعمل) أيضاً، والذي كان، مثلما هو الحال بالنسبة لراسين، في قلب النزاع بين النقد القديم والنقد الجديد. وتسهم (أي الدراسات) أيضاً في إخفاء الأسئلة المعقدة التي تتصل بالإبداع، وهي كلمة يسمها بعضهم بالمثالية. مع موضوع التلقي، هناك قراءات جديدة مقترحة على الفكر النقدي.

❑❑

مانويل بْوِي

السينما والرواية

■ ترجمة الدكتور مالك سلمان ■

إن الحياة في بلدة صغيرةٍ في سهول البامبا الأرجنتينية ليست بالجو المثالي بالنسبة إلى شخص يشعر بالغبن تجاه الواقع المحيط به. كما أن أي مكان آخر يمكن للمرء أن يفكر باللجوء إليه كان بعيداً جداً: فبوينس آيريس تبعد أربع عشرة ساعة بالقطار، ويحتاج المرء إلى يوم كامل ليصل إلى البحر، كما أن الوصول إلى جبال قرطبة أو مندوزا يستغرق قرابة ساعتين. وهكذا دفعتني غريزة البقاء إلى اختراع ملجأ أقرب إلى البلدة التي كنت أعيش فيها: وهذا الملجأ هو شاشة سينما البلدة، حيث يتم عرض واقع مكافئ للواقع الموضوعي. واقع؟ هذا ما كنت أظنه طيلة سنوات عديدة. واقع موجود، حسب قناعتي آنذاك، في مكان ما خارج حدود بلدتي الصغيرة، وفي الأبعاد الثلاثة. ثم جاء البرهان الأول على نقيض ذلك في بوينس آيريس حيث ذهبت للتحضير للامتحانات الدراسية النهائية في سنة 1946؛ إذ لم أجد هناك سوى تنوعاتٍ على الواقع الذكوري الاستبدادي الذي كان سائداً في سهول البامبا. كانت الأهمية تنبع دوماً من السلطة، سواء كانت سلطة المال أو سلطة القبضة.

وهكذا لم أجد واقع المتعة –ذلك الواقع الذي رَغَّبَتْني فيه شاشة السينما– في بوينس آيريس أيضاً. ربما هو موجود خارج الأرجنتين إذاً؟ كان من الصعب عليّ أن أغادر بلادي: كنت في الثالثة والعشرين عندما وفّرتُ مبلغاً يكفي لتكاليف رحلة بحرية لثلاثة أسابيع كانت تفصل بين بوينس آيريس وأوروبا في تلك الأيام. وسرعان ما تبيّن لي أن واقعي الذي كنت أبحث عنه لم يكن موجوداً في روما أيضاً. وفوق كل شيء، لم يكن موجوداً على الإطلاق في مدرسة السينما الرسمية، "معهد السينما المركزي" الذي تم تشييده في مركز سينيسيتا نفسها. لم يكن هيكل الآلهة الذي كنت أعبده –لدى وصولي إلى هناك، ملائماً على الإطلاق: فون شتير نبرغ، وفرانك بورزاغ: والنجوم الكبار غريتا ومارلين وميشيل مورغان؛ والشاعر بريفير. كنا في سنة 1956 آنذاك، وكان الواقعية الجديدة هي الإيديولوجيا السائدة. كانت المدرسة واقعةً تحت سيطرة نوعين من الإرهاب بديا وكأنهما متباينان، ولكنهما كانا على علاقة وثيقة أحدهما بالآخر. كانت هذه المدرسة حكوميةً، وكان الديمقراطيون المسيحيون يسيطرون على الحكومة. ولذلك، كان المدير وأعضاء الإدارة كاثوليكيين متعقبين، من ذلك النوع الذي كان لايزال شائعاً في الخمسينيات، أي بيوريتانيين إلى درجة تثير الضحك اليوم. فمثلاً كانوا يعترضون على إظهار الممثلات لنحورهنّ ويصرّون على مسألة "الذوق"، ويعتبرون أن أية

إشارةٍ إلى الجنس ضربٌ من الإساءة. كان تزهّداً يليق بديرٍ ديني(*). ومقابل هذا الإرهاب اليميني الذي كان يمارسه الإداريون، كانت هناك الواقعية الجديدة لأعضاء الهيئة التدريسية الذين كانوا من أتباع هذه الحركة التي ظهرت بُعيد الحرب مع ظهور (أفلام المؤلف)؛ مثل "روما" و"المدينة المفتوحة" لروسيلليني، و"ماسح الأحذية" لدي سيكا، و"تيرّاتريما" لفيسكونتي. ولسوء الحظ، قام عدد من نقّاد السينما ومنظّريها في إيطاليا بمحاولة ترسيخ عقيدة ثابتة من هذه الأفلام، وهي عبارة عن مبادئ استخدموها كهراوةٍ ضد أي نوع من السينما يختلف عن ذلك الذي تبنّاه زافاتيني وأتباعه. فقد كانوا يبحثون في الدرجة الأولى –وكانوا مصيبين في ذلك– عن طريقة للهروب من الصيغة الهوليودية، ويسعون إلى التجريب في نوع من السينما يكون أكثر مساءَلةً وجدّية. كانوا يريدون سينما ذكيةً ومحرّضةً على التفكير؛ أي سينما الاحتجاج الاجتماعي. ولكن تصميمهم هذا قادهم إلى ارتكاب خطأ شنيع: لقد كان أحد اهتمامات هوليود الرئيسة بناء حبكة متماسكة، أما بالنسبة إلى الواقعيين الجدد – وبما أن هوليود كانت متطابقةً مع السينما الرجعية– فقد أصبح السرد الحكائي ميزةً رجعية. فقد تم استبعاد أية محاولة لإسباغ بنيةٍ درامية على الفيلم من منطلق أنها ميلو دراما رخيصة أو عمل سوقي. وأستطيع الآن استذكار مثال على (السينما الصّرفة) التي كان يحلم بها زافاتيني: تغادر امرأة عاملة بيتها متوجهةً إلى السوق؛ تنظر في واجهات المخازن، تقارن الأسعار، وتشتري أحذيةً لأطفالها؛ وذلك كله يحدث في الوقت الحقيقي الذي تستغرفه أعمال كهذه في العادة، بحيث يتم ملء الدقائق التسعين النموذجية للعرض السينمائي بسهولة بالغة. وطبعاً ومع الحفاظ الصارم على إبقاء رؤية المخرج خارج الفيلم: فمن الخطأ القاتل أن يتدخل المخرج بأي شكل من الأشكال في توجيه الأشياء من وجهة نظر شخصية. فقد كانت الكاميرا الباردة اللاشخصية– والكاشفة، في الوقت نفسه– جوابهم على كل شيء. ولكن ما هو ذلك الذي كشفته الكاميرا بالضبط؟ لم تكشف الكاميرا– في الاحتمالات كافة– سوى واقع تصويري مصطنع. فمن الواضح أن فنّ السرد لم يكن وحده رجعياً، بل كان فنّ المخرج رجعياً أيضاً. لقد انتهت الحركة الناتجة عن عمل (المؤلفين) من أمثال روسيلليني ودي سيكا إلى تأسيس نظرية (اللاّمؤلّف).

يجب أن أضيف هنا أن سنة 1956 كانت سنة أزمة عميقة بالنسبة للنقاد الواقعيين الجدد. كان جمهور السينما في تقلّص متزايد، وعوضاً عن أن يدفع ذلك النقادَ إلى التوقف والتكفير إلا أنه لم يفعل سوى تعزيز صرامة مفاهيمهم. وشهدت سنة 1956 انطلاقة فيلم دي سيكا "إيل تيتّو" الذي تم تصويره تحت هيمنة زافاتيني الإرهابية، والذي فشل فشلاً ذريعاً في مهرجانات السينما العالمية وعلى المستوى الجماهيري. وكان النقاد الواقعيين الجدد الوحيدين الذين دافعوا عن الفيلم لأنه صُنِع طبقاً للمفاهيم الصارمة التي تميّز أسلوبهم نفسه: وقد أدّى هذا تقريباً إلى تدمير الروح الإبداعية عند دي سيكا. ماذا كانت النتيجة النهائية لهذا كله؟ لقد رفض المنتجون دعم أية جهود جدّية، وكان ذلك نهاية ما شُرِع فيه –قبل عشر سنوات– كحملة رائعة قادها المخرجون وليس النقاد. لماذا انسحب المنتجون؟

(*) من المضحك أن هذه العقلية هي السائدة الآن ليس في مدارسنا ومؤسساتنا فقط، وإنما في جامعاتنا أيضاً؛ هذه المؤسسات الأكاديمية "الراقية" التي تمارس إدارتُها -بشكل أقرب إلى الكاريكاتورية- رقابةً سياسية ودينية و"أخلاقية" صارمة وفتّاكة في محاولةٍ منها للحفاظ على "تقاليد مجتمعنا وروحانياته الراسخة"!! (المترجم).

لأن الجمهور كان يصوّت بأقدامه: إذ أصبحت سينما الاحتجاج السياسي هذه صفائيةً للغاية ونقيةً للغاية، إلى درجة أن النخبة وحدها كانت قادرةً على فهمها واستيعابها.

ولم يستطع الجمهور العريض والطبقات الدنيا أو العمالية –التي لديها شغف حقيقي بالسينما في إيطاليا– استيعاب هذا النوع من الأفلام على الرغم من أنه يُفتَرَض بها أنها موجَّهة إليهم. من المحتمل جداً أن النظريات الجمالية كافةً تميل إلى التطرف وتصل، عند نقطة ما، إلى الإرهاب؛ وفي هذه الحالة بالذات ذهبت عقيدة الواقعية الجديدة إلى حدّ نكران صلاحية أي شيء يخالف نواميسها.

وحتى بعد هذه السنوات كلها، فإنني أجد هذه الرغبة في الاستبعاد والتهميش الظاهرةَ الأخطر بين الظواهر النقدية كافة. وفي ذلك الوقت كانت صدمتي كبيرة عندما اكتشفت أن هذا الإرهاب يُمارَس باسم اليسار.كنت أنتمي إلى بلدٍ يصدر الإرهاب فيه عن اليمين. وفوق ذلك كله، كان أولئك النقاد ذا مستوى رفيع وكانوا يلتقون في أفخر المقاهي؛ وقد كانوا بعيدين كل البعد عن النظرة التي كنت أحملها –وأنا في سهول البامبا– عن بوهيميا.

أما من الناحية العاطفية، فقد خلق فيّ ذلك نوعاً من الفصام. فمن جهة، أعجبتني فكرة سينما الاحتجاج الشعبي؛ ولكن من جهة أخرى، كنت معجباً أيضاً بالسينما التي تقدّم قصة، وقد وضعني إعجابي هذا في صفّ الرجعيين المتطرفين حتماً. ووسط هذا كله، كنت أتصارع مع سيناريوهاتي الأولى التي لم تكن تتجاوز كونها تقليداً لأفلام هوليود القديمة. كنت متحمساً أثناء كتابتي لتلك السيناريوهات، ولكن هذا الإحساس كان سرعان ما يتلاشى حالما أنتهي من كتابتها. كنت مسحوراً بإمكانية إعادة خلق تلك اللحظات التي يعيشها طفلٌ مسمَّرٌ في مقعد السينما، ولكن لحظة اليقظة لم تكن لتجلب معها أي نوع من السعادة. لقد ولّد الحلم نفسه السعادة، ولكن اليقظة فشلت في تحقيق ذلك. وفي النهاية، خطر لي أن استكشاف الإمكانات الحكائية لواقعي الشخصي يمكن أن يكون أكثر إثارةً؛ وهكذا بدأت بكتابة سيناريو فيلم سرعان ما تحوّل إلى رواية بشكل حتميّ. لماذا بشكل حتميّ؟ لم أقرّر بشكلٍ واعٍ الانتقال من السيناريو إلى الرواية. كنت أكتب مسودّة أحد المشاهد في السيناريو حيث كان صوت إحدى عمّاتي، القادم من خارج الشاشة، يقدّم الحدث في غرفة الغسيل في بيت أرجنتيني نموذجي. وعلى الرغم من أنه كان من المقرَّر لصوتها أن يأخذ ثلاثة أسطر من الحوار على الأكثر، إلا أنها تكلمت دون توقف على مدى ثلاثين صفحة أو أكثر، دون أن تكون هناك طريقة لإسكاتها. كان كل ما قالته تافهاً وعادياً، ولكن بدالي أن تراكم هذه الأشياء العادية التافهة أضفى معنى خاصاً على ما كانت تقوله.

وقع حادث الثلاثين صفحة من التفاهات هذا في يوم من أيام آذار في سنة 1962. وأظن أن رغبتي في الحصول على مساحة سردية أكبر هي التي قادتني إلى تغيير وسيلة تعبيري. وحالما تمكنت من مواجهة الحقيقة، بعد سنوات عديدة من الهروب إلى الأفلام، كنت متحمساً لاستكشافها والتمحيص في أعماقها قدر الإمكان في محاولةٍ لفهمها واستيعابها. لم تكن الدقائق التسعون التي تقدمها الأفلام السينمائية كافيةً. فالسينما تحتاج إلى التركيب، بينما كانت موضوعاتي بحاجة إلى شيء مختلف تماماً: كانت تتطلّب التحليل، أي تراكم التفاصيل.وبعد روايتي الأولى تلك، كتبت روايتين أخريين مقتنعاً أني ودّعت عالم السينما. ومع ذلك، وفي سنة 1973، أراد المخرج الأرجنتيني

ليوبولدو ثورّي نيلسون شراء الحقوق السينمائية لرواية "التانغو المفجِع"، وقبلت ذلك بعد تردّد طويل، كما وافقت أيضاً على كتابة السيناريو بنفسي.

وقد منحني ثوّري نيلسون، كمنتج ومخرج، حريةً إبداعية كاملة، ولكن نقل الرواية إلى السينما لم يبدُ مناسباً! فقد كان عليّ السير في الطريق المعاكسة لتلك الطريق التي ساعدتني في تحرير نفسي. كان عليّ أن أكثّف الرواية وأحذف منها؛ أن أجد الطرائق المناسبة لتركيب كل ما كنت قد وضعته أصلاً على أساس تحليلي. وحالما انتهيت من كتابة السيناريو، عدتُ إلى كتابة الروايات وكأن حملاً ثقيلاً قد سقط عن كاهلي، وباشرت في كتابة رواية "قبلة المرأة العنكبوت"(*).

وبعد ذلك بأربع سنوات تلقيت دعوةً أخرى من عالم السينما. فقد طلب مني المخرج المكسيكي أرثورو ريبشتاين نقل رواية خوسيه دونوسو القصيرة "ليس للجحيم حدود" إلى السينما. في البداية رفضت، ولكن ريبشتاين أصرّ، وبناء على ذلك قرأت الكتاب مرةً ثانية. كان أقرب إلى قصة طويلة منه إلى الرواية، وفي هذه الحالة كانت المشكلة تكمن في إضافة مواد وتفاصيل أخرى لإنهاء السيناريو. وقد تمتّعت بذلك أكثر من أي شيء آخر، وقادت علاقة العمل التي كانت تربطني بريبشتاين إلى مشروع آخر اقترحته بنفسي: نقل قصة الكاتبة الأرجنتينية سيلفينا أوكامبو، "المحتال"، إلى السينما؛ وقد عنى ذلك العودة إلى السينما بالنسبة للمنتج بارباتشانو بونسي. ما هي النقاط المشتركة بين "ليس للجحيم حدود" و"المحتال"؟ على المستوى السطحي، طولهما فقط؛ إذ كان الكتابان أقرب إلى رواية قصيرةٍ أو قصة قصيرةٍ طويلة. كانتا القصتان استعارتين ذا نفخة شعرية دون أدنى إشارة واقعية، على الرغم من أنهما تعالجان أساساً مشاكلَ إنسانيةً محددةً وبشكل دقيق.

وتهدف رواياتي، من جهة أخرى، إلى إعادة بناء مباشر للواقع، وقد قاد هذا –بالنسبة لي– إلى طبيعتها التحليلية الأساسية. فأفضل طريقة للتعبير عن التركيب هي الاستعارة أو الأحلام. وهل هناك مثال أفضل على التركيب من الأحلام التي نراها كل ليلة؟ والسينما تحتاج إلى هذه الروح التركيبية، ولذلك فهي تصلح بشكل مثالي للاستعارات والأحلام. وهذا يقودني إلى فرضية أخرى: هل يمكن أن يكون هذا هو السبب في صمود سينما الثلاثينيات والأربعينيات إلى هذا الحد؟ لقد كانت حقاً أحلاماً مجسَّدَةً في صور. لنأخذ مثالين اثنين، وكلاهما من هوليود: فيلم متواضع من الدرجة الثانية مثل" الخاطئون السبعة" للمخرج في غارنيت، و"أجمل سنيّ حياتنا" للمخرج وليام وايلر، وهو فيلم استعراضي جدّي، فاز بحفنةٍ من الأوسكارات واعتُبِر فيلماً مشرّفاً للسينما.

ماذا حصل لهذين الفيلمين بعد أربعين سنة من ظهورهما؟ لم يدّعِ فيلم "الخاطئون السبعة" أنه يعكس الحياة الواقعية، إذ قدّم نظرة موضوعية عن السلطة والقيم السائدة، وقد كان استعارةً على هذا الموضوع من الوزن الخفيف. وعلى العكس من ذلك، كان فيلم "أجمل سنيّ حياتنا" تصويراً واقعياً لجنود أمريكيين عائدين من الحرب العالمية الثانية؛ وقد كان ناجحاً على هذا الأساس. ولكن بعد هذه السنوات كلها، كل ما يمكن قوله عن هذا الفيلم هو أنه عمل جيد يصوّر فترةً محددة، بينما يمكننا رؤية فيلم "الخاطئون السبعة" بصفته عملاً فنياً. وعندما أنظر إلى ما تبقّى من تاريخ السينما فإنني

(*) ستصدر قريباً الترجمة العربية لهذه الرواية، "قبلة المرأة العنكبوت"، وقد نقلها إلى العربية مترجم هذا المقال. (م).

ألمس دليلاً متزايداً على ندرة ما يمكن إنقاذه من تلك المحاولات الواقعية كلها حيث تبدو الكاميرا وهي تنزلق على سطح الأشياء، عاجزةً عن اكتشاف البُعد الثالث المفقود الذي يقع خارج حدود الواقعية التصويرية ذات البُعدين. ومما يبعث على الغرابة هو أن هذا الاصطناع يبدو متماشياً مع غياب "المؤلف" خلف الكاميرا، أي غياب مخرج ذي وجهة نظر شخصية.

بعد أن قدّمت خطوطاً عريضةً للفروقات التي أجدها بين السينما والأدب، أودّ أن أعود إلى سؤال غالباً ما يُطرَح في هذه الأيام: هل يعني انتشار السينما والتلفزيون نهاية الأدب؟ أو بتحديد أكبر، هل يعني ذلك نهاية السرد الحكائي؟ أنا شخصياً أميل إلى الإجابة بالنفي وأقول إن هذا مستحيل لأن الاثنين يحتاجان إلى نوعين مختلفين من القراءة. ففي الأفلام، يكون انتباه الشخص مركزاً على نقاط مختلفة وعديدة مما يجعل من الصعب –إن لم يكن من المستحيل– التركيز على خطاب مفاهيميّ معقّد. في السينما يكون انتباه المرء موزَّعاً بين الصورة والحوار والموسيقا التصويرية: هذا بالإضافة إلى أهمية متطلبات الصورة المتحركة. وهذه المتطلبات تختلف عن متطلبات النظر إلى لوحة فنية حيث تبقى الصورة ثابتة. ونتيجة ذلك الانتباه الأكبر الذي يمكن تركيزه على الصفحة المكتوبة، تتولّد لدى الراوي إمكانية خطابٍ من نوع آخر يمكن أن يكون أكثر تعقيداً من الناحية المفاهيمية. وفوق ذلك كله، بمقدور الكتاب أن ينتظر، كما يمكن للقارئ أن يتوقف عن القراءة ويفكّر؛ وهذا لا ينطبق على الصور المتعاقبة في الفيلم السينمائي.

ونتيجةً لما سبق أقول: يمكن التعامل مع بعض أنواع القصص في الأدب فقط نتيجة محدودية انتباه القارئ. فالقدرة الإنسانية على الانتباه والتركيز هي التي تحسم المسألة في النهاية. فهناك حدود معينة؛ إذ يمكن للمرء أن يركز على كمٍّ معين من المواد المقدمة، وليس أكثر من ذلك. وعندما يتجاوز الأمر هذا الحد يُصاب المرء بالإرهاق؛ ولذلك يمكن للمرء أن يستشفّ من الصفحة المكتوبة أكثر مما يمكن له أن يستوعبه من الشاشة. وقد مررت بتجربة شخصية في هذا المجال. فمنذ ثلاث سنوات شاهدت فيلماً إيطالياً بعنوان "المشبوه" لماسيللي. للفيلم حبكة سياسية في غاية التعقيد، إضافةً إلى أنه مصنوع بشكل ممتاز. وفي منتصف العرض تنبّهتُ إلى أنني لا أستطيع فهم القصة. كانت الشخصيات تطرح أسئلةً لم أستطع استيعابها. وفكرت أنه لو كانت تلك المقاطع من الحوار مكتوبةً لكانت أكثر قابليةً للفهم. هل هذا صحيح؟ ماذا كان سيحدث في تلك الحالة؟ هل كان ذلك كله خالياً من المعنى، أم أن المشاهد فشل في فهم كل ما كان يُقَدَّم له؟ وقد أثار ذلك فضولي فحصلت على السيناريو الأصلي للفيلم عن طريق ناشري في روما. قرأت السيناريو وفهمت كل شيء بشكل كامل. كان هناك مقطع أو اثنان لم أفهمهما في البداية، ولكنهما توضّحا في القراءة الثانية. وبالطبع، كان ذلك مستحيلاً في السينما إذ لا توجد هناك طريقة لإرجاع جهاز العرض.

ويوضّح هذا كله سبب اعتقادي أن "قراءة" المشاهد السينمائية تختلف عن قراءة الرواية، وأن الأولى ترتبط بالقراءة الأدبية كما ترتبط أيضاً –وبشكل قوي– بالنظر إلى لوحة فنية. وهذا يعني أنها تتطلب نوعاً ثالثاً من القراءة، نوعاً بعيداً عن "قراءة" الأدب والأعمال الفنية على الرغم من أنه يشمل بعضاً من خصائص هاتين القراءتين.

❐

المقال مأخوذ من كتاب:

جون كينغ (إعداد)، "الرواية الأمريكية اللاتينية الحديثة" (لندن: فيبر آندفيبر، 1987)، ص: 283-290.

❐❐

جان - ميشيل كالوفي
الأجناس الأدبية
Les Genres Littéraires

■ ترجمة د.محمد خير البقاعي ■

مقدمة:

إنّ مبحث الجنس الأدبي مبحث قديم جديد تعددّت في شأنه الآراء وتنوعت حوله الدراسات تنوعاً محيراً حتى غدا مشكلاً قائماً تُطلَب له الحلول، فتصدر مختلفة باختلاف وجهات النظر، متباينة تباين المدارس الأدبية واللسانية، متنوعة تنوّع النصوص وتعدّدها.

يمثل النص الفصل العاشر من كتاب:

مقدمة للدراسات الأدبية- مناهج النص- دوكولو- باريس- جيمبلو (1987)، ص148- 154.

Intraoduction Aux Etudes Littéraires- Méthodes Du Texte- Duculot Paris- Gembloux (1987). PP. 148- 154.

الأجناس الأدبية

1-نشأتها:

إنّ مسألة الأجناس الأدبية قديمة قدم الأدب نفسه، بل لعلها تُمَثِّل- إنْ جاز القول- روحه وجوهره[1] . وقد تطورت تطوراً ملحوظاً بفعل حركة تجريد متواصلة تهدف إلى منح الأدب مشروعيته في سياق التاريخ.

1-1- إن الإنسان يميل بطبعه إلى ربط أي سياق بظاهرة تمكن ملاحظتها. وليس هذه العملية، التي

[1] أنظر: عبد العزيز شبيل (معرب)، حمادي صمود (مراجع)، نظرية الأجناس، بأقلام، كارل فييتور، وولف ديتر ستمبل، روبرت شولس، هانس روبرت ياوس، جان ماري شافر، النادي الأدبي الثقافي بجدة (99)، 1415هـ/ 1994م، ص7.

هي ترابطية بقدر ماهي تمييزية، ما يمنح الظاهرة المراقبة أو المراقب القيمة في آن معاً. بل إنّ المسعى الإدراكي الذي يرتكز على مبدأ التكرار قد ضبطه من لاحظوا التشاكل والاختلاف.

إنّ المراقبة المنهجية، ونعني بها تلك التي تجعل كلَّ شيءٍ نسبياً مقارنة إياه مع الأشياء الأخرى، الملاحظة أو التي تمكن ملاحظتها، تمرّ عبر عملية تجريدية وتقود إلى التنظير.

وإنّ التكرار الذي يُنْظرُ إليه كضرب من الانسجام يولّد ترميزات أصبحت مؤسساتية، بل طقوساً.

كذلك تنظمُ البشرية ذاكرتها. وإنّ انسجامها ذو طبيعة تواضعية.

1-2- إنّ أي مؤسسة تقوم على تسلسلية تواضعية" وليس لها بالتالي أي وجود حقيقي خارج التاريخ ويصحّ هذا تماماً على الأدب والأجناس الأدبية . ويذكر تودوروف في هذا الخصوص بأننا نجعل تكرار بعض خصوصيات المجتمع الخطابية مؤسساتية" لأنّ الجنس الأدبي ليس في نهاية الأمر شيئاً آخر إلاّ ترميز تلك الخصوصيات (1978: 48). إذاً، يحتوي تقسيم الأدب وتنظيمه على جانب عشوائي، وإنّ أيّ سلطة فيه ليست بذاتها أكثر "طبيعية" أو أكثر "مثالية" (جينيت 1979- 70). ومن هنا يأتي تداخل النماذج النوعية.

إن تلك التصنيفات، وكما جرت العادة، "نادراً ما تقوم على فكرة واضحة ومتناسقة مع طبيعة الجنس نفسه" وهناك ما يدعو للتساؤل عن فائدتها. (تودورف 1972: 197).

2- المشكلات:

إنّ التفكير في الأجناس يصطدم على الدوام بعناصر مقاومة. وقد كانت المناقشات تنصب دائماً على المشكلات نفسها.

2-1- كان على كلّ تنظيم نوعي أنْ يبدأ بحلّ مشكلة ذات وجهة منهجية. إذا كان بالإمكان تعريف الجنس الأدبي بأنّه طبقات النصوص (تودوروف: 1978: 47) فكيف يمكن إنشاء تلك الطبقة اتساعاً وفهماً؟ وأيّ نوع من النصوص نفترضه مضمناً في الجنس الأدبي إذا كنا لا نعرف النوعية من قبل، وكيف نعرف النوعية دون أن ننشىء سابقاً طبقة النصوص؟ إنّها عقبة حقيقية لخصها ك. فييتور K. Viétor (1977: 2. 5) بالكلمات التالية: "هل يمكن كتابة تاريخ الأجناس إن لم يكن لدينا أي معيار مسبق للجنس، وإذا كان ذلك المعيار، على العكس، لا يمكن إنشاؤه إلا بإلقاء نظرة شاملة على مجموعة الأعمال الفردية التي ظهرت في التاريخ؟[2] .

ويؤدي ذلك في واقع الأمر إلى أن نسأل أنفسنا عمَّ إذا كان من الأفضل أنْ نوجّه البحث حسب مبادىء الاستقراء أم حسب مبادىء الاستنتاج. نلحظ عادة، "عدداً محدوداً نسبياً من

[2] المصدر السابق: ص37: وقد فضلنا أن نترجم Oeuvre بـ"عمل" بينما يترجمه (شبيل) بـ"أثر".

العوارض ونستخرج منها فرضية عامة، نجربّها على أعمالٍ أخرى لتصحيحها (أو لرفضها) (تودروف 1970: 8).

إذاً، نستطيع أنْ نقرّر أن الأجناس الأدبية هي "أنواع تجريبية" تنشأ بالمحافظة على المعطى التاريخي، أو أنّها تنشأ على الأقل بتقدير استقرائي انطلاقاً من ذلك المعطى، أي بوساطة عملية استنتاجية تعتمد على عملية أوّلية هي على الدوام استقرائية وتحليلية (جينيت 1979: 70- 71).

2-2- إذا كانت أكثر الدراسات حداثة تُلحُّ على احترام المعطى التاريخي، فذلك لأننا اعتدنا أن نميّز بين أجناس نظرية، وأجناس تاريخية. ولمّا كان أحد أهداف العلم هو اكتشاف العالميات Universaux(*) فإنَّ إغراء الأنظمة النظرية الخالصة كان على الدوام كبيراً. وإنّ الإعراض عن التاريخ يُعرّض مع ذلك الأدب لخطر فقدان خصوصيته.

ويُظهر كتاب "مدخل لجامع النص"(3) لـ(جينيت)، كم كانت التركيبات النظرية الخالصة مخيبة للآمال، وغير مؤهلة في أحيان كثيرة لعرض الواقع.

كيف تصف النظرية "الرواية" القروسطية و"رواية" القرن العشرين؟

ستحاول بالتأكيد أن تجد بينهما تشابهاً. لكنْ، ما النقاط المشتركة التي يمكن أن تجدها النظرية بين ممارستين تاريخيتين متباعدتين كل هذا التباعد؟ هل من المباح الحديث عن الجنس نفسه في الحالتين كلتيهما؟

ليس الجنس الأدبي معطى ثابتاً في كلّ حال من الأحوال. إنَّه يخضع لنوعين من الضغوط: ضغوطات تصدر عن سياق كبير اجتماعي- ثقافي، وضغوطات من داخل السياق الأدبي، يمكن أن نُشبهها بجدلية الأجناس، ومن جانب آخر، بجدلية الأعمال الأدبية.

ألا يمكن للأجناس أن توجد خارج التاريخ. يقول (ياوس) مقتفياً بذلك خطا (درويسن Droysen) إنّ الأجناس تتحول بقدر ما تندرج في التاريخ، وهي تندرج فيه بقدر ما تتحول"(4) (1970: 86).

فضلاً عن أنّ الطروحات النظرية نفسها لا تفلتُ من التاريخ، وهي ليست أبداً إلاّ حلاً مقترحاً لمشكلة في عصر معين.

وليس هناك بالضرورة عدم انسجام بين المقاربة النظرية والمقاربة التاريخية.

(*) Universaux: ما تشترك به الثقافات واللغات البشرية من عناصر متماثلة.

(3) Intoduction a` L`architexte ، وترجمه إلى العربية عبد الرحمن أيوب- دار توبقال. المغرب، الطبعة الثانية 1986م. ويطلق جينيت نفسه على المشروع المعروض في هذا الكتاب صفة المتعجل ثم يسعى لتعديله في "طروس= Palimpsestes"، ص7.

(4) أنظر: نظرية الأجناس الأدبية، مذكور سابقاً، ص63.

وما دامت الحالة كذلك، فإنّ أيَّ مقام ليس معطى كلياً للطبيعة أو للروح. كما أن التاريخ لا يحدّد تماماً أيّاً من تلك المقامات". (جينيت 1979: 73).

2-3- بما أنَّ الجنس الأدبي يبدو كطبقة تمنح الأعمال قيمة، "فإن أيّ نظرية للأجناس تقوم على تصور معين للعمل" (تودورف 1970: 19). إنّ الصلة بين العمل والجنس الأدبي ليست، والحالة هذه، أمراً محتوماً، والجنس الأدبي مبنيٌّ انطلاقاً من تكرارا الثوابت التي نرى أنها جوهرية للأعمال. ولا يمكن توقعها- العلاقة- إلاّ في مستوى "اطراد" تنتظم حوله الأعمال. (جاكبسون 1973: 145).

ولن يستطيع الجنس الأدبي، مع ذلك، وعلى أية حال، أنْ يُظهرَ لنا مدى تَعقُد العمل. وبهذا المعنى فإن الأعمال تُفْلتُ على الدوام في أحد جوانبها من الأجناس (فوبيني Fubini 1973: 138). ليس "الرائعة"[5] ما يعيد إنتاج مكوّنات الجنس الأدبي حرفياً، ولكنّها تلك التي تستغلُّ مكوناته "ياوس 1970: 91). إنّ العمل الأدبي لا يدخل التاريخ إلا إذا قدم شيئاً جديداً بالنسبة إلى الفكرة التي نحملها عن نشاط أدبي ما (تودورف 1970: 10). إذاً، إنّ كلّ عمل يُغيّر الجنس الأدبي "يُعدل مجموعة الممكنات" (تودورف 1970: 10) وهذا ما قاد "ياوس" إلى أن يكتب "إن علاقة النص المفرد بسلسلة النصوص التي تكون الجنس الأدبي تبدو بمثابة امتداد إبداعي وتحويري متواصل لأفق ما"[6] (1970: 85-86). إنّ الجنس الأدبي نوعٌ من الخليط. وإننا مجبرون باستمرار على إعادة رسم حدوده. وعليه إذاً، أن يكون متصوراً كاستمرارية تاريخية: "إنّ السابق يتسع ويتكامل في اللاحق"[7] . (ياوس 1970: 85). ويطرح أدب القرن العشرين القضية بكل وضوح، ويُظهر بجلاء أننا لن نستطيع دون نَصَبٍ، أنْ نردّ العمل إلى الجنس الأدبي. ويجد المرء نفسه حقيقة أمام أعمالٍ لا تقبل الإلحاق بجنس أدبي، وتعرض بتناغم مباشر مع الأدب وجهة نظر عن "الأدبية"، ومن هنا تنشأ الحيرة التي نعاني منها غالباً في موضعةِ الأعمال التي تخضع لهذا الميل.

إنّ الأعمال وهي تُلغي الطبقات المتوسطة، تَهدف من ذلك إلى تجاوز بعض أنظمة القيمة، وبعبارة أخرى، إلى تجاوز ضرب من الجمالية، وهي بذلك، لا تشكك بوضعها فحسب، ولكنْ تُشكّكَ بوضع الأدب أيضاً. وهذا يعني أنّ مفهوم الجنس الأدبي ليس مطروحاً تماماً؛ لأنّ معارضة الأجناس تفترض المعرفة بها. إنّ العمل محدّد على

[5] روائع الأدب، الأعمال الرائعة. وانظر: نظرية الأجناس الأدبية، مذكور سابقاً، ص54، 72.
[6] انظر: نظرية الأجناس الأدبية، مذكور سابقاً، ص62، وقد وقع خطأ طباعي تحولت معه "تحوير" إلى تحرير" وهي في أصلنا modification التي نترجمها بـ"تحوير" وترجمنا singuleir بـ"مفرد" وهو الصواب وليس "المفردي" كما جاء في نظرية الأجناس الأدبية.
[7] قارن به في كتاب: نظرية الأجناس الأدبية، ص62.

الدوام بالنسبة إلى واحدٍ أو عددٍ من الأجناس حتى لو كان ذلك بطريقة سلبية.

2-4- إذا كان الجنس الأدبي يقبل أنْ يوصف كطبقة للنصوص، فإنّ عليه بالضرورة أنْ يكون فيها علاقة اشتمال بين النص والجنس الأدبي. ولكنْ، ما طبيعة علاقة الاشتمال تلك؟

2-4-1- نميز عادة، في كل عمل، عناصر يمكن أن نجدها في أعمال أخرى، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد عناصر خاصة به؛ تكوّن وحدته. ومهما يكن من أمر، فإننا لن نتعرض أبداً لنص أدبي دون أنْ نحاول إيجاد نقاط مشتركة بينه وبين نصوص أخرى. ومع ذلك، في أي مستوى من التجريد ينبغي أن نُموضع هذا الاشتراك؟

وبعبارات أخرى، أي نمط من التجريد يمثله الجنس الأدبي؟ وأين يمكن بالضبط أنْ نحددّه (الجنس) بين العمل والأدب؟

هل يمكن أن نُسمي السونيته[8] والمسرح جنساً أدبياً؟

إنّه لمن البديهي أنّ هذين النوعين يرتكزان على نظام تعميم مختلف كل الاختلاف ولا يمكن أن نقارن بين النوعين لا في مستوى الانتشار، ولا في مستوى الفهم، وإنّ المعايير التي تتحكم بتعريفهما هي من طراز مختلف.

ونتردّد في الحالتين كلتيهما في الحديث عن جنس أدبي؛ علماً أنّ السونيته مصنفة بين "الأشكال المحددّة"، والمسرح مرتبط بالثالوث العريق الذي فُرض على الأدب الغربي، وخصوصاً، بعد أن حددّه "هيغل" في كتاب "علم الجمال". ولو حصل أنْ كان هناك بعض الاتفاق على تقسيم الأدب إلى أشعار حماسية وغنائية ودراماتيكية؛ ليس هناك ما هو أكثر غموضاً من قيمتها متتابعة. فضلاً عن أنّ هناك في الغالب تداخلاً مع نماذج أخرى ثلاثية (أفلاطون وأرسطو وديوميد) الذين يؤسسون هم أيضاً أعمالهم على "المحاكاة" (جينيت 1979م).

2-4-2- عندما يتعلق الأمر بتحديد مستوى التجريد الوسطي بين العمل والأدب، فإنّ مجموعة من المصطلحات الأخرى تزاحم مصطلح "الجنس" الأدبي، مثل: "فئة أساسية" عند (ويليك و وارن 1971: 320)، و"نمط" عند (جينيت 1979: 71)، و"صيغة شعرية" عند (جينيت 1979: 68)، و"شكل جمالي" عند "جينيت 1979: 7) و"شكل طبيعي" عند (تودوروف 1978: 50) و"ما فوق المعتاد" عند (زمتور 1972: 161) و"موقف أساسي للتشكيل" عند (فييتور 1977: 491) و"الجنس الأدبي العالمي" عند (جينيت 1979: 69)، الخ.

إنّ عدم الاستقرار المصطلحي ذلك دليلٌ على الأزمة التي يُسببها مفهوم الجنس الأدبي. ولئن صح أننا نستطيع تشكيل أنماط متنوعة من طبقات النصوص، إنّ ذلك ليس إلا مسألة معايير. نقترح إذاً، التمييز بين عدة درجات من التجريد بين العمل

[8] انظر: نظرية الأجناس الأدبية، ص24 وما بعدها.

الأدب يغطي كل منها ما يأتي بعده تسلسلياً.

حينئذٍ لن يكون الجنس الأدبي إلا واحدة من الك الدرجات، ويعترف ويليك ووارن "بالفئات الأساسية" وبـ"الأجناس" وبـ"الأشكال المحدّدة" (1971: 325).

ونجد عند جينيت تحليلاً أكثر تعقيداً إلى "صيغ" و"أنماط" و"أجناس" و"أجناس ثانوية" (1979: 79) يستبدل بها في بعض الأحيان تقسيماً آخر "جنس عالٍ" و"جنس" و"نوع" و"فرد"، ويمكن أن تتعدد التسلسليات المتشابهة إلى ما لانهاية. ولكنّها لا تقدم شيئاً لمعالجة الخلط العجيب الذي يسود في هذا المجال. فضلاً عن أنّ الحدود بين الفئات المختلفة محددّة غالباً تحديداً سيئاً.

2-4-3- يحصل الجنس الأدبي على مضمونه من وسيطين متصلين: المكان المتميز الذي يحتله في البناء الأدبي، والمعايير المعتمدة لتصنيف النصوص. وإنّ تلك المعايير هي التي ستحدد الطبقة اتساعاً وفهماً.

ولكنّ الممارسة تواجه في هذا المستوى أيضاً صعوبات كثيرة. نرى في كل جنس أدبي مجموعة من المعايير التي هي، قليلاً أو كثيراً، مُطردة وإجبارية، ومجموعة أخرى هي، قليلاً أو كثيراً، متنوعة واختيارية، وبما أن القليل والكثير لا يمكن الاعتماد عليه في كل حال، فإن حدود الجنس الأدبي ستكون حتماً متضاربة. ونلاحظ من جانب آخر نقصاً في التكامل بين المعايير المختلفة؛ فهي ليست موزعة بطريقة متجانسة في كُلّ الأجناس، بل هي تتنوع من جنس إلى آخر مزيله بذلك ترابط المنهجية النوعية. فهي تارة معايير "شكلية" أو "إنشائية" أو "صيغية"، وهي تارة أخرى معايير "موضوعاتية" أو "ايديولوجية" أو "وظيفية". وبذلك يصبح من الصعوبة أنْ نقارن بين الأجناس وبالتالي لا ينبغي الحديث عن إنشاء ثبت واضحٍ وتام.

لم يبق لنا إلا أن نرى في الجنس الأدبي "شكلاً من تصوير الممكن الأدبي الذي يعمل بمثابة قاعدة لعددٍ من الأعمال" (زمتور 1972: 161) وأن نرضى بفكرة أن "الأجناس موجودة في مستوى عام مختلف، وأنّ مضمون هذا المفهوم يتحدّد حسب وجهة النظر التي اخترناها" (تودوروف 1970: 9).

3- غموض وضرورة:

ينبغي أن نُوضح أنّ مفهوم الجنس الأدبي الذي يستخدم غالباً، والذي لن نستطيع بصريح العبارة أن نفلت منه هو أمر غير بديهي. وإنّ التصنيفات النوعية مهما كانت درجة التجريد فيها ليس لها إلا قيمة نسبية. وهي بالضرورة تصنيفات غير كاملة ومؤقتة.

ويمكن أن تفرض نفسها في لحظة معينة، ولكن ليس لها قيمة في نفسها "فوبيني 1973:

123-124). هل ينبغي مع ذلك أن ننتصر لما يعتقده "كروتشه Croce" الذي كان يرى أن هذا المفهوم النوعي لا يتناسب مع التعقيد المبدع في "الروائع"؟[9] ...

وإذا كان كروتشه في عصر كانت فيه الريطوريقا قد أهملت، أفلح في جذب الانتباه إلى درجة صار معها النقد مدفوعاً إلى تعظيم وحدة العمل، فإنّ موقفه لقي معارضة شديدة، وقد ظهر ذلك في العقدين الأخيرين على الخصوص، بل إنّ قضية الأجناس شهدت أهمية قصوى بتحريض من المقاربات البراغماتية.

إنّ النقاش المنصبّ على الأجناس الأدبية، وإنْ لم تعره كل العصور الاهتمام نفسه، كان على الدوام حامياً بقدر ما هو متعارض.

إنّ الأجناس الأدبية من القديم وحتى يومنا هذا، موضع نقاش ينصب على تعريفها، وعلى عددها، وعلى علاقاتها المتبادلة، بل على وجودها نفسه ولم ينقطع ذلك أبداً (تودوروف 1972: 193). وقد اختلط هذا النقاش بالتساؤل عن الأدب: لأنّ "إحدى أبرز الميزات ظهوراً لدراسة الأجناس الأدبية تكمن بالضبط في الأثر الذي يجبرها على تفحص التطور الداخلي للأدب" (ويليك ووارن 1971: 330).

لا ينبغي على دراسة الأجناس الأدبية أن تحجب العمل. ولكن ينبغي أن نتفادى الوقوع في تطرف الجانب الآخر، ونحن ندافع عن وحدة العمل ضد أي تعميم.

إنّ النص لا يوجد وحده أبداً، إنّ له ملكية مشتركة مع مجموعة النصوص الأدبية وخصوصاً مع جزء من مجموعة تلك النصوص. ليس العمل مخلوقاً من العدم. إنّه يجمع بين عناصر موجودة سابقاً في تأليفات مختلفة عن تلك التي سبقته.

ويلاحظ ياوس برؤية ثاقبة أنّه "لا يمكن أن نتصور عملاً أدبياً يتموضَعُ في حيزٍ من الفراغ الإخباري، ولا يرتهن بأي وضعية مخصوصة للفهم. وبهذا القياس، فإنّ كل عمل أدبي يفترض أفق توقع؛ أي مجموعة من القواعد السابقة لتوجيه فهم القارىء (الجمهور) وتمكينه من تلقٍ تقويمي".[10] (1970: 81- 82).

إذاً، لا نستطيع أن نتصور عملاً دون أن نموضعهُ بالنسبة إلى مجموعة من الثوابت التي نحصل عليها بطريقة التجريد. أنْ نتحدث عن عمل، وأن نضع كلاماً على كلام، ذلك يفترض على الدوام ضرباً من النوعية.

وإنّ التذوق يمرّ دوماً عبر المقارنة مع أعمال أخرى. ويقتضي (حكم القيمة) الأدبي الرجوع إلى معيار ضمني، معيار يضم مجموعة الأعمال أو قسماً منها.

إنّ الجنس الأدبي مفترضٌ سابقاً في تلقي العمل. إنّه إذاً، "تواضع يسمُ كلّ قراءاتنا، وسيكون

---

[9] المصدر السابق، ص54.
[10] المصدر السابق، ص55.

من الخطأ الظن أنّه قد تم تجاوزه" (بلينيه Pleynet 1968: 95).

إذا لم يكن هناك ما يشبه الأجناس، فلن يكون هناك أيضاً لا "متعة" النص، ولا تعرف على العمل؛ باختصار لن يكون هناك عمل.

ويُقدم الجنس الأدبي، هناك في الطرف الآخر من النسق البراغماتي، وفي جهة إنتاج العمل، نموذجاً يستطيع المؤلف انطلاقاً منه أو لا يستطيع، أن يحقق ما ينتظر منه، ويقدم أيضاً مجموعة من القواعد أو التصرفات التي يمكن أن يتبعها أو يخالفها، ويقدم فرضيات يمكن أن يستغلها أو يهملها.

وكما يقول بارات Barat" إنّ الجنس باعتباره بنية تعاقدية للاتصال الاجتماعي، يؤمن تنظيماً جيداً للمبادلات" (1978: 11).

إنّه، إذاً، يعالج السيرورة الاجتماعية للعمل، وهو بذلك "يشارك في الثقافة التي ولد منها" (بارات 1978: 11) أو أنه حسب ما يقول تودوروف "تتواصل الأجناس الأدبية عبر تداخل المؤسساتية مع المجتمع الذي تشيع فيه، وكأي مؤسسة، توضح الأجناس السمات المكونه للمجتمع الذي تنتمي إليه" (1978: 5)...

وبذلك تبدو قضية الأجناس الأدبية: وهي قضية تنتمي إلى التأويلية بقدر ما تنتمي إلى الجمالية، وكأنها الوعي الأدبي للمجتمع، وتشارك هي نفسها في إدراج هذا المجتمع في استمرارية التاريخ.

❐

Chapitre X

Les Genres Littéraires

1- Bal (M) (E.A), Literaire Genres En Hun Gebruik, Muiderberg, Coutinho, 1981.
2- Barat (J-C), Théorie Des Genres Et Communication, Bordeaux-Talence, Maison Des Sciences De L`Homme, 1978.
3- Calvo (J.H.) “La Critica De Los Géneros Literarios”, Dans P. Aullon De Haro (Ed), Introduccion A La Critica Literaria Actual, Madrid, Playor, 1984, Pp. 83-139.
4- Cohen (R.) “History And Genre”, New Literary History, Xvii (1986), Pp. 203-218.

5- Corti (M), “I Generi Letterari In Prospettiva Semiologica”, Strumenti Cri- Tici, Xvii (1972) Pp. 1-18.
6- Demersom (G) (E.A.) La Notion De Genre A La Renaissance, Genéve, Slatkine, 1984.
7- Ducrot (O) Todorov (T), Dictionnaire Enyclopédique Des Sciences, Du Langage paris, Seuil, 1472.
8- Fowler (A), Kinds Of Literature. An Introduction To The Theory Of Genres And Modes, Oxford, Clarendon Press, 1982.
9- Frye (N), Anatomie De La Critique, Paris Gallimard, 1969.
10- Fubini (M), “Genesi E Storia Dei Generi Letterari”, Dans Critica E Poesia, Rome, Bonacci, 1973, Pp. 121- 212.
11- Genette (G), Introduction A L`Architexte, Paris, Seuil, 1979.
12- Genette (G) (E.A.) Théorie Des Genres, Paris, Seuil, 1986.
13- Hempfer (K.W.), Gattungstheorie, Munich, Fink, 1973.
14- Jakobson(R), Questions De Poétique, Paris, Seuil, 1973.
15- Jauss (H.R.), “Littérature Médiéval Et Théorie Des Genres”, Poétique, I (1970), Pp. 79. 101.
16- Jolles (A), Formes Simples, Paris, Seuil, 1972.
17- Kibedi- Varga (A) Rhetorigue Et Litterature , Paris, Didier, 1970.
18- Krauss (W), “Die Literarischen Gattungen”, Dans Essays Zur Franzosischen Literatur, Berlin, Weimar, 1968,Pp. 5-43.
19- Pleynet (M),”La Poésie Doit Avoir Pour But...”, Dans Tel Quel, Théorie D`Ensemble, Paris, Seuil, 1968, Pp. 94-115.
20- Scholes (E), “Les Modes De La Fiction”, Poétique, 32 (1977), Pp. 507-514.
21- Todorov (T.), Introduction A La Littérature Fantastique, Paris, Seuil , 1970.
22- Todorov (T.), Les Genres Du Dis cours, Paris, Seuil, 1978.
23- Todorov (T.), Mikhail Bakhtine. Le Principe Dialogique. Paris, Seuil, 1987.

24- Vietor (K), “L`Histoire Des Genres Littéraires”, Poétique, 32 (1977). Pp. 490,506.
25- Wellek (R,), Warren (A), La Théorie Littéraire, Paris, Seuil, 1971.
26- Zumthor (P.) Essai De Poétique Médiéval, Paris, Seuil, 1972.

❒❒

نموذجٌ أساسيٌّ لحالةٍ نحويَّة
بقلم: والتر إ. كوك.س.ج

■ ترجمة : وليد السراقبي ■

تقديم

تشكّل هذه الدراسة سَعْياً نحو تأسيس نموذج للحالة النحوية، عبر التوفيق بين جملة الأنماط النحوية التي اقترحها كل من (فيلمور) و(تشيف). وقد طوِّر هذا النمط الذي بين أيدينا عبر مجموعة من الدراسات في جامعة (جورج تاون)، وتمَّ تطبيقه على جملة من اللغات أيضاً، فثبت صلاحه للتطبيق في اللغات جميعها.

إنّ نماذج الحالة النحوية التي اقترحها كل من (تشارلز.ج.فيلمور: 1968-1971)، و(والسن.ل. تشيف: 1970)، و(جون.م.أندرسون: 1971) تشترط سلسلة من الاختيارات المتبادلة والمتناقضة غالباً، بغية تأسيس نموذج حالة نحوية ما. وليس على المرء سوى قبول هذه النماذج المقترحة، أو إيجاد نموذج خاص يجسّد الصفات الفضلى لكل نموذج منها.

إن القضايا الجوهرية التي ينبغي التنقير عنها لدى دراسة أنماط حالة نحوية ما، هي:

1- ما هي خصائص البنية العميقة المقترحة؟

2- ما عدد الحالات النحوية المستخدمة؟

3- كيف يتم تجميع هذه الحالات بغية إيجاد أطر حالة نحوية ما؟

4- ما الشروط الواجب توافرها لاستقاق نمط فعلي من نمط فعلي آخر؟

5- إلى أي مدى يتم تطوير نظرية العامل الداخلي لتبيان الانزياح الآني لعدد محدَّد من الحالات النحوية للبنية السطحية؟

ولما كانت هذه الأنماط المفترضة لا يجيب واحد منها عن الأسئلة السابقة، وعلى مستوى واحد من الكفاية، قامت محاولات لتشكيل حالة نحوية تنسق بين أفضل الآراء لكل من (فيلمور، وتشيف، وأندرسون).

وطوِّر هذا النمط عبر سلسلة من الدراسات التي أجريت في جامعة (جورج تاون)، وأطلق عليه اسم (نمط منشأ الحالة النحوية). وأكد التطبيق العام لهذا النمط على جملة من اللغات، أنه نمط فعال في كل لغة من اللغات.

1- البنية العميقة:

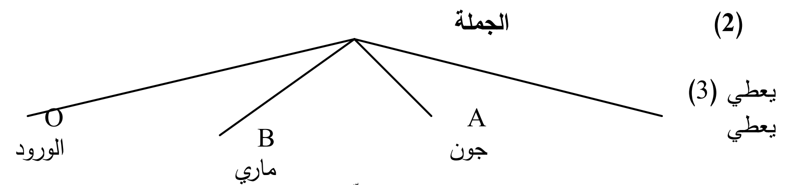
إن البنية العميقة لهذا النمط هي انعكاسات دلالية تقدِّم محتوى افتراضياً لعبارة لا مظاهر شكلية لها، من زمن، أو هيئة، أو صيغة إنكارية. كما أنّ في انعكاسات علم الدلالة التوليدي تتألف البنية العميقة من المسند إليه (S)، وفعل رئيسي واحد (مسند V)، إلى جانب فضلة واحدة أو فضلتين أو ثلاث فَضْلات (NPS).

وتختلف البنية العميقة عن الدلالات التوليدية، ذلك أن الفَضْلات (NPS) يمكن استبدالها بحالات نحوية. ويمكن للحالات النحوية أن تنتظم في ترتيب متسلسل متميز. فالبنية للجملة (1) يمكن تقديمها في النمط (2).

(1) يعطي /جون/ ماري/ الورود

O B A...........

(2)



ولما كان الفعل هو العنصر الرئيسيَّ الذي يحدِّد زمن الحالة النحوية ونوعها، فإن المسند إليه (S) ليس أداةَ ربط بين الفعل والحالات المحتملة. ثم إنه –أي المسند إليه– يحوِّل الفعل إلى بنية مفردة. وتمثِّل– حينئذٍ– حالة الإطار الفعلي البنية العميقة تمثيلاً تاماً، كالفعل (يعطي+ A+ B+ O). وهذه البنى تماثل تماماً تلك الدلالات التوليدية، إلى حد دفع أحد علماء اللغة إلى أن يقول: "إذا لم تحرز الحالة النحوية تميُّزاً عبر الزمن، فيمكن عدها انعكاساً خاصاً لعلم الدلالة التوليدي" (وايت بولينجر، 1975: 550).

والبنية المفترضة– من حيث الجوهر– هي تلك البنية التي اقترحها. (فيلمور) عام 1970، وفصل القول فيها (كوك) عام 1971. ب)، وهي على العكس من النموذج الذي قدَّمه (فيلمور عام 1968)، وذلك أنْ ليس فيه عنصر شكلي مستقلٌ، على الرغم من أن (فيلمور) افترض عام 1971 أن الحالات الشكلية يمكن تقديمها على أنها مسانيد (جمع مسند) منسقة تنسيقاً دقيقاً، وعلى العكس من نموذج (فيلمور) لعام 1968 الذي ليس في بنيته العميقة أشباه جمل، أكد (فيلمور) ذلك في نظريته فيما بعد (1975: 6، 1977: 6).

ولم ترتب البنية –في نهاية المطاف– من اليمين إلى اليسار، على حسب ما اقترحوا في نموذجهم لعام 1968، ولكنها رتبت من اليسار إلى اليمين ابتداء من الحالة النحوية الأعلى التالية للفعل، الأمر الذي يسمح بتطبيق الشكل المبسَّط (الفعل– شبه الجملة "الفَضْلة")، تبديلاً لقاعدة، بقاعدة تشكيل المسند إليه.

وهناك عدة مزايا عند استخدام البنية الدلالية التوليدية المصَّنفة، أولها العناصر الشكلية، من زمن، وهيئة، ونفي إنكاري، وذلك بغية الوصول إلى الأفعال التي يمكن لنا أن نضيفها إلى البنية على أنها مسانيد رئيسية، إلى جانب كل الافتراضات ضمن أطر هدفهم.

ثانيها: يمكن تحليل الفعل الرئيسي في المسألة إلى محمولات متناهية في الصغر؛ فعلى سبيل المثال يمكن تمثيل الفعل المعجمي (يعطي + O + B + A) تمثيلاً سببيّاً (O وB) و(A, Come About L Have). ويمكن –أخيراً– إعطاء البنية الدلالية التي تتضمَّن كل الافتراضات والعناصر الشكلية، والبنية السطحية التي يمكن اشتقاقها من أسس حقيقية.

وقد أُحكمت البنية العميقة لهذا النموذج لتكون كافية دلالياً فيما إذا تضمَّنت كل مضامين الجملة. وكلها –من الناحية الاشتقاقية– متناسقة فيما إذا أمكن أن تؤدي دور القاعدة الدلالية لاشتقاق البنية السطحية من الجملة.

1- ثبت الحالات النحوية:

يشير مصطلح "الحالة النحوية" في النحو التقليدي إلى الأشكال التي تتخذها الحالة النحوية في البنية السطحية، ويشير –قواعدياً– إلى الوظائف الأساسية من غير النظر إلى البنية السطحية. ووظائف الحالة النحوية هي علائق دلالية متناسقة مع البنية العميقة. فكل من مصطلحي (الفعل) و(الفاعل) يشير إلى روابط متناسقة مع البنية السطحية. والأسس العامة لثَبت الحالات النحوية –وفق اقتراح (فيلمور 1975: 5)– والحال كما ذكرنا وهي:

أ- قليلة العدد.
ب- تلتقي مع التصنيف اللغوي للفعل.
ج- تشمل اللغات كلها.

ولكن (فيلمور) رغب في الوقت نفسه (1975: 7) في أن تشمل الاستفسارات الأساسية جميع الحالات التي لا إجابات لها، وهي:

أ- ما التصنيف الصحيح للحالات النحوية؟
ب- كيف يتم تحديد هذه الحالات؟
ج- كيف نميز -من حيث المبدأ- بين اكتمال هذه الحالات وعدم اكتمالها. وللإجابة عن السؤال الأول صنَّف (أندرسون: 1971) أربع حالات، ووضع (فيلمور: 1968) ست حالات، وسجَّل (تشيف: 1970) سبع حالات، فيما صنَّف (فيلمور: 1971) ثماني حالات، بل ربما صنَّف عشر حالات وهذا الاختلاف في التصنيف يشير إلى اختلاف السبل التي اتخذها النحويون في توزيع سلسلة الحقائق الدلالية. واختيار تصنيف للحالات النحوية يستند إلى الإجابة عن مجموعة من الأسئلة الأولية الآتية:

1– هل الظروف الآنية والمباشرة تدخل في تصنيف كامل؟

2– هل يحدِّدُ الظرفَ حيز مكاني؟

3– هل تخضع حالة المفعولية بكل أنماط الحالات النحوية؟

4– هل الأداة افتراضية، أم أنها مجرد حالة نموذجية طوعية تقترن بأفعال سلوكية؟

إن الحالات النحويَّة المقترحة حالات لا يوحي بها التكافؤ الدلالي للفعل. ويستعمل منشأ النموذج خمس حالات مفترضة في انتقاء الترتيب التنازلي للفاعل، وهذه الحالات هي:

1- الأداة A (Agent).

2- المجرِّب E (Experiencer).

3- التعدية B (Bene Factive).

4- المفعولية O (Object).

5- الظرفية L (Locative).

إن نمط الحالات هو حالات لا يوحي بها التكافؤ الدلالي للفعل، فقد أضافوا إلى ما تقدَّم: الزمن، والأداة، والطريقة، والسبب، والهدف، والنتيجة، والظرف المحيط، والإفادة. وتحدَّد الحالات النحوية بالمصطلحات النموذجية الآتية:

أ- الأداة (A): وهي حالة يستدعيها الفعل الحركي، مع أن الأداة -نمطياً- هي الفاعل الموجد للحدث، ويمكن للأسماء الجامدة أن تكون أدوات.

ب- المجرِّب (E): حالة يستدعيها فعل تجريبي، والمجرِّب هو الشخص الذي يسبر غور الإحساس والعاطفة، والوعي، والتواصل.

ج- التعدية (B): حالة يستدعيها فعل متعدٍّ، وهي حالة من يمتلك الفاعلية، أو هي جزء لا دور له في التغيير أو التملك.

د- المفعولية (O): حالة لابد من وجودها مع أي فعل، والمفعول هو الموضوع الحيادي الأساسي للحالات، سواء أكانت حالات عملية، أو فعلاً يصف حدثاً.

هـ- الظرفية (L): حالة نحوية يستدعيها فعل ظرفي، ويُقْصر على حيز مكاني، وهي تشمل الظروف الحالية، المباشرة.

3- أنماط الفعل:

لا ينطبق نظام الحالة النحوية انطباقاً كلياً على عدد الحالات النحوية، ذلك أنه وضع نموذجي لوظائف دلالية متباينة. ثم إن أطر الحالة النحوية هي ترتيبات إعرابية تنجم عنها وظائف الحالة النحوية. ويعتمد نظام الحالة النحوية -في حيز كبير منه- النهج المتَّبع في ترتيب وظائف الحالة النحوية ضمن أطرها.

وتصاغ مبادئ تشكيل أطر الحالة النحوية في هذا النموذج - النموذج الفعلي- على النحو الآتي:

أ- يتألف كل إطار حالة من: فعل، وحالة، أو حالتين، أو ثلاث حالات.

ب- لا تتكرر الحالة النحوية أكثر من مرة واحدة داخل إطار الحالة عدا حالة المفعولية.
ج- حالة المفعولية حالة إجبارية (جروبر 1976: 38، وأندرسون 1971: 37).
د- المجرب والتعدية والظرفية: حالات منفية بشكل تبادلي (تشيف: 1970).
هـ- يُختار الترتيب الهرمي للحالات المرتبة من اليسار إلى اليمين في حالة الفاعلية والمفعولية.

وأطر الحالات الناجمة عن تطبيق هذه الأسس تشكل 3×4 قوالب للأنماط الفعلية. فتصنف الأفعال- عمودياً- بحسب الأفعال الحالية والتطورية. بينما تصنَّف الأفعال- أفقياً، على أنها أسس لأفعال تجريبيَّة أو متعدية أو ظرفية ويبين الشكل (1) الأنماط المحتملة للأفعال:

Figvre1 منشأ أنماط الفعل:

Verbstynes	Basic Verbs	Exnerientiul	Benefactive	Locative
	Os	E,Os	B,Os	Os,L
1-State	Betall	Like	Have	Bein
	O	E,O	B,O	O,L
2- Nrocess	Die	Enjoy	Aqvier	Move,Iv
	A,O	A,E,O	A,B,O	A,O,L
3- Action.	Kill	Say	Give	Nut

وقد حللت الأفعال مبدئياً إلى أفعال حالية، أو تطورية، أو حدثية:

1- تعبر أفعال الحالة عن وضع الحالة النظري. ولم تتلبس الإفعال الحالية في اللغة الإنكليزية بمظهر تطوري، أو إلزامي، ومثال ذلك الجملة:

Johmistall.

فهي ليست معادلة للجملة: Johnisbeingtall.

ولا للجملة: Betall, John.

2- وتعبر الأفعال التطورية عن حدث لا أداة معبرة له، وتتسم الأفعال التطورية نفسها بمظهر تطوري، ولكن لا إلزام فيه، مثال ذلك الجمل:

Johndies,
Johnisdying,
Die,John.

3- وتعبر الأفعال الحدثية عن حدث له أداة تؤثر فيه، وفي اللغة الإنكليزية أفعال لها كل من المظهرين العملي والإلزامي، مثال ذلك:

Johnbuilds Houses,
John Is Building Houses,
Build Houses, John.

فإذا كان الفعل حالياً فإن مرجعه إلى الشقّ الأول من المخطط، ويشار إلى الحالية (O-Case) بـ(Os). وإذا كان الفعل تطورياً فمرجعه إلى الشق الثاني من المخطط، وليس له أداة شكليَّة يشار بها

إليه. وإذا كان الفعل حديثاً فمرجعه إلى الشق الأخير من المخطط، وله أداته الحالية ضمن إطار الحالة.

وصنِّفت الأفعال –من بعد– ضمن حقول– دلالية خاصة، فالأفعال الأساسية تستعمل الحالة (A) و(O) فقط، وتتعامل الأفعال الإجرائية مع داخلية الإنسان، وتشمل الحالة (E). وتتعامل الأفعال المتعدية مع التملك وتحوّل التملك، وتشمل الحالة (B). بينما تتعامل الأفعال الظرفية. مع الظرفية والمكانية وتشمل الحالة (L). وتبرز المعضلات الرئيسية عبر الإطارين المزدوجين (O)، ويمكن تفسير ذلك من قبيل إفساح المجال لمثل هذه الأطر، وعلى سبيل المثال:

Be + N، + [_ Os و Os]،تصبح + N + [_ O، O]، O

ويصير إلى:

A ، + [_ A، O، O]

على أنها حالة محتملة في نظام الأنماط الفعلية.

4- الاشتقاق:

بما أنَّ أفعال اللغة قد صنِّفتَ إلى أطر حالية داخل وحدات محدَّدة ضمن المخطط، فإنه يصبح واضحاً أن هناك مجموعة متصلة من الأفعال التي ارتكزت –في الغالب– إلى الجذر التصريفي نفسه، وهذه الأفعال المترابطة تضم –في الغالب– حالة التحوّل وأشكالاً متعددة، مثال:

A) The Soup Is Thilk State Bethilk + [_ Os]

B) The Soup Thilkens Process Thilken, Tv. + [_ O]

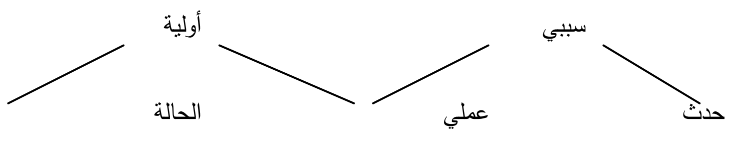
C) Max Thickens The Soup Action Thilken, Tv. + [_ A,O]

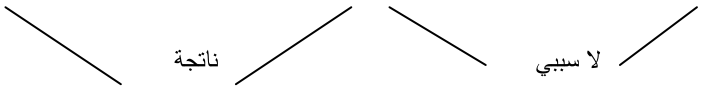
فمن أجل هذه المجموعة المترابطة من الأفعال، فإن ما يحتاجه هو النظام الاشتقاقي الذي يؤدي إلى أن يكون فعل واحد من المجموعة هو الأساس في شرح كيفية اشتقاق الأفعال الأخرى من المجموعة، مما سيبسط المعجم غاية التبسيط.

والنظام المقرَّر في النمط المخطط هو نظام غير مباشر استند إلى تصنيف (تشيف 1970: 132) الذي يربط بين الأفعال الأساسية والوحدات الاشتقاقية.

وهذا النظام مبيَّن في الشكل (2).

Figure 2: The Derivational System.





1- الأولي: يضاف إلى حالة الفعل ليشكل أفعالاً متطورة، ويغير المسند –في البنية المنطقية– عن وجهته، بالإضافة إلى حالته الفعلية، مثال:

Bethilk + Inchoative =Thilken, Iv. (=Come About, Bthick)

2- الناتج: يضاف إلى الأفعال التطورية ليشكل الحالة الفعلية. وفي هذه الحالة يغير المسند إليه (المنحَّى جانباً) ويطرح من الفعل التطوري.

مثال: Bebroken= الناتج + Break,Iv. (=Come About, Bebroken)

3- السببية: تضاف إلى الأفعال (التطورية التشكل أفعالاً ذات أحداث متسلسلة. ويضاف في البنية المنطقية المسند (Cavse) إلى الفعل التطوري.

مثال:

Break,Iv +Cavse =Breaktv. (=Cavse, Break,Iv)

4- اللاسببيَّة: تضاف إلى الأفعال التطورية لتشكل أفعالاً تطورية، وينحَّى في هذه الحالة المسند/السبب من الفعلي العملي، مثال:

Wash,Iv= اللاسببية + (Wash والسببية=) .Wash, Tv

ويفرض اتحاد نظام الاشتقاق اللامباشر على المحلل ضرورة اختيار الشكل الأساسي من أية لائحة من ترابط الأفعال التي اشتقت من لائحتها أشكال أخرى. وتعتمد معايير الاختيار على علم الصرف، أو على البنية اللغوية للجملة.

وقد مُيِّزت –في اللغة الإنكليزية– الأنماط الحالية من الأنماط اللاحالية من خلال التحليل الصرفي، فالشكل الأبسط صرفياً هو الشكل الأساسي، فمثلاً:

Thick Thicken, With Thickbasic, Break Broken, With Break Basic.

وميزت أنماط الأفعال التطورية من الأنماط العملية من خلال المعيار التركيبي فأعطي مقعد جناسي ولا زمان، فالنمط اللازم للفعل هو الأساسي إذا كان لازماً حقيقياً، فعلى سبيل المثال:

Break,Iv.\Break,Tv. With Break,Iv.

هو الفعل الأساسي إذا كان لازماً حقيقياً مثال:

Break,Tv. With Break,Iv.

هو الأساس.

The Window Broke.

إن شكل الفعل المتعدي هو الأساسي إذا كان الفعل اللازم فعلاً غير لازم حقيقةً، ويتطلَّب ظروفاً سلوكيَّة، مثال:

Wash.Iv.\ Wash,Tv.

ويكون الفعل (Wash) في هذه الحالة هو الأساسي:

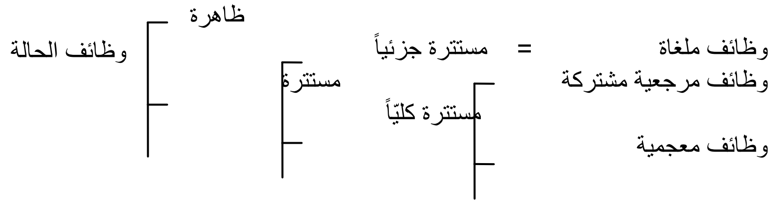
The Sweuter Washes (Easily)

يكون توجه الاشتقاق– طبقاً لآراء (جون ليونز: 1968– 367) من اللازم إلى المتعدي، وليس من المتعدي إلى اللازم غير الأصلي. ولما كان الشكل الأساسي معروفاً، فإن النمط الأساسي يقدَّم عبر أسس معجميَّة، وتشكِّل أنماط أخرى من اللائحة عن طريق إضافة اشتقاقات إلى النمط الأساسي.

5- وظائف الحالة المستترة:

ينبغي على المحلل –عند عزو أطر الحالة إلى تعابير خاصة– أن يعي أن هناك غير ما واحد من التوافقات بين (Nps) في البنية السطحية، والبنية العميقة. إلا أن ما يستدعيه النموذج هو نظرية: كيف ومتى ينبغي أن تتحّى الحالة الأساسية من البنية السطحية؟ وتصنَّف وظائف الحالة تصنيفاً ظاهراً أو مستتراً مع الأخذ بعين الاعتبار البنية السطحية، كما في الشكل3.

وظائف الحالة في البنية السطحية الشكل (3)



وتكون وظائف الحالة إما مستترة أو ظاهرة في البنية السطحية. وتتكرر الوظائف الظاهرة في البنية السطحية في الجمل البسيطة الفاعلة دائماً، بينما تكون الوظائف المستترة متنحيَّة في البنية السطحية في بعض الأحيان، أو دائماً.

ويمكن أن يكون الاستتار كلياً أو جزئياً، ويكون الاستتار الجزئي للوظيفة موجوداً. في البنية السطحية حيناً، ومتنحياً حيناً آخر، ويطلق عليها عندئذ اسم (الوظائف المنحَّاة) مثال:

Mother Is Cooking (Dinner)

يمكن تصنيفها على النحو الآتي :

Cook,Tv.,+ [----- A,O] \O - Dele Table (عن فيلمور 1968: 29)

والوظائف المستترة هي الحالات التي لا تظهر في البنية السطحية على الرغم من أنها جزء من التكافؤ الدلالي للفعل، بينما تتضمَّن الوظائف المستترة كلياً وظائف مرجعية ووظائف معجمية.

وللوظائف المرجعية إسهامان في البنية العميقة؛ ذلك أنهما يُشيران إلى الشخص نفسه أو الشيء نفسه، وكلما كانت الوظيفتان مرجعيتين في البنية السطحية، فإنهما تتلقَّيان فهماً مخصوصاً

في البنية السطحية. وقد اقتبست نظرية الوظائف المرجعية هذه من كل من (فيلمور: 1970، وكوك: ب 1971).

مثال:

John Went To Chicago,

ذلك أن (جون) هو الأداة والمفعول المسيَّر، فلا تتحلل على أنها:

[A , L]

كبنية سطحية يمكن التدليل عليها، ولكن تحلل على أنها.

[- A, O, L] A=O.

وضمن إطار الحالة، فالوظائف المستترة كلياً، والوظائف ذات الترتيب الأدنى لكلا الوظيفتين الجوهريتين، يشار إليها بـ(*). والعلة: لِمَ ميِّزت الوظائف المستترة كلياً بعد الإطار؟ لوحظ أن الترتيب الأدنى للوظيفة المرجعية لا يمكن له أن يظهر في البنية السطحية، حتى كضمير انعكاسي، ذلك أن الانعكاس السطحي هو ظاهرة سطحية تظهر أن الوظيفتين غير مرجعيتين.

أما الوظائف المعجمية فهي الوظائف الحالية التي تجسَّد في شكل فعلي سطحي. وبما أن الحالة عورضت بالفعل فإنها لا تظهر على نحو عادي، وإذا ما ظهرت فإنها تظهر كوظيفة ثانية لوظيفة سبق التعبير عنها بالفعل. وقد اقتبست هذه النظرية في البنائية عن (فيلمور: 1970، وكوك ب 1971، واقترحها (تشيف 1971: 141) مثال:

John Watered The Lawn.

حيث أن (Water)= وضع ماء عليه، فهي لا تحلَّل على أنها

+[--A , L],

كبنية سطحية يشار إليها، ولكن على أنها:

+[-A, O*, L] \ O - Lex.

فالحالة الظرفية يمكن لها أن تصنَّفت معجمياً أيضاً، مثال:

+ [-- A, O],

ولكن على أنها .+ [-- A, O, *L] \ L - Lex

ويمتد التطوّر المعجمي إلى الحالات الشكلية، كما هي الحال في الأفعال الآتية:

يرمي– يقبِّل– يصفع.

الخاتمة:

إن النموذج التشجيري للحالة النحوية هو النموذج الذي يمثل البنية الدلالية لكل تركيب، بلغة الفعل الأساسي. وقد استدعى التكافؤ الدلالي هذه الحالات:

1– تتألف البنية العميقة من (Subject = S) مهمين على (الفعل = V)، إضافة إلى حالة أو حالتين أو ثلاث.

2- تتضمَّن لائحة الحالات: الأداة- المجرب- التعدية- المفعولية، الظرفية. وحالة المفعولية حالة لازمة مع كل فعل؛ فالحالات العملية والظرفية، والتجريبية، والتعدية، حالات تبادلية عموماً.

3- تشكلت الأنماط الفعلية من حالات رتبت في 3×4 مخططات لأشكال الحالات.

4- ترابطت -صرفياً- أشكال الفعل مؤلفة مجموعة إلى جانب شكل جوهري واحد وأشكال أخرى مأخوذة عنه عن طريق وحدات اشتقاقية.

5- تستخدم نظرية نُظُم الحالة المستترة إلى جانب النظم الملغاة، والنظم المعجمية في الكشف عن استتار نظام محدَّد في البنية السطحية.

6- استخدم هذا النمط في إكمال رواية همنغواي (الشيخ والبحر) فشملت (500) تركيب، وقسِّمَ النص إلى تراكيب مفردة، ولسبب إطار الحالة إلى كل تركيب، وصنفت الأفعال -عندئذ- وفقاً لأطر الحالة. وأثبتت أطر الحالة -عموماً- أنها ضرورية وكافية لتصنيف الأفعال التي صودفت في النص، كلها، وأظهر الاستخدام الواسع للنمط في النص القصصي من جهة أن الأفعال نفسها تطبق في أطر حالات مختلفة لتفسير اختلاف المضمون الدلالي الشامل، ووحدت من جهة أخرى عدة تعابير سطحية أخرى لها الانعكاس الدلالي التحتي نفسه. وطبق هذا الإطار على نطاق واسع في اللغة، كاللغة الإسبانية، والفرنسية، والهولندية، والألمانية، والصينية واليابانية. ويطبق -حالياً- على لغات أخرى.

وقد أوضح تطبيق النمط على لغات عدة أن تحليل الحالة يسفر عن التماثل في الفكر التحتي للغات البشرية، بالرغم من تأكيد الاختلافات في أنماط التعبير. ويؤمل أن يؤدي استمرار البحث في لغات عدة، وباستخدام نماذج مماثلة، أن يؤدي إلى التواصل القائم بين الثقافات في ترجمة اللغة وتعليمها.

المراجع:

1- أندرسون، م. جون 1971. قواعد الحالة: نحو نظرية ملحية.كمبريدج، إنكلترة. طبعة جامعة كمبريدج.

2- بولينغر، دوايت 1975. ظواهر اللغة (الطبعة الثانية)، نيويورك، هاركورت، بريس، جوفانوفيتش،

3- تشيف، ل.والاس 1970. معنى اللغة وبنيتها، شيكاغو، إلّيونز، طبعة جامعة شيكاغو.

4- كوك، أ، والتر، س. ج 1971أ، قواعد الحالة كبنية في تحليل (الأساسي) جورج تاون، إصدارات جامعة جورج تاون في اللغة واللسانيات، 102-9، واشنطن، د.س، طبعة جامعة جورج تاون.

- 1971 ب. تطورات في قواعد الحالة 1970، بحوث جامعة جورج تاون في اللغة واللسانيات، 2، 10- 22.

- 1972 أ. مجموعة قضايا لتحليل قواعد الحالة، مطبوعات جامعة جورج تاون في اللغة واللسانيات.

- وظائف الحالة المستترة: مطبوعات جامعة جورج تاون في اللغة واللسانيات، 7، 52-81.

- 1972 ب. مخطط قواعد الحالة. بحوث جامعة جورج تاون في اللغة واللسانيات 60، 52- 81.
- 1973 ب: النموذج الأساسي للحالة النحوية، نقد الشكل والمعنى النحويين عند ت. بلاتس، اللهجة الأمريكية، (1970، 262- 277).
- 1974، قواعد الحالة والدلالة التوليدية. بحوث جامعة جورج تاون في اللغة واللسانيات، 1-28 .
5- فيلمور ، تشارلز ج ، - 1968 الحالة من أجل الحالة، ضمن: نظرية لسانية كلية تحرير: إمون باتش، وروبرت هارمز، 1- 88، نيويورك، ن، واي، هولت، رينهارت، ونستون.
- 1969، نحو نظرية جديدة للحالة، ضمن: دراسات حديثة في الإنكليزية، حررها: دافيد ريبل، وسانفورد سكان، 391- 375، انكلوود كليف، ن. ج، برنتايس هول،.
- 1971. بعض قضايا قواعد الحالة. ندوة الدائرة المستديرة لجامعة جورج تاون في اللغات واللسانيات، حررها: ريتشارد، ج، و. برين، س.ج، 35- 56. واشنطن- د. س، طبعة جامعة جورج تاون.
- 1975. أوليات قواعد الحالة: بنية اللغة والمعنى، طوكيو، اليابان، شركة سانسيد وللنشر.
1977. الحالة من أجل الحالة مرة أخرى، ضمن: النحو، والدلالة، مجلد 8، العلاقات النحوية، حررها: بيتر كول، جيرول م. سادوك، نيويورك، ن، واي، المطبعة الأكاديمية، 59- 81.
- جروبر، جيفري، س. 1976. البنية المعجمية في النحو والدلالة، أمستردام، هولندة، مؤسسة شمال هولندة للطباعة.
- ليونز، جون، 1968. مدخل إلى اللسانيات النظرية، كمبريدج، إنكلترة، طبعة جامعة كمبريدج.
- بلات، جون، ت 1971: الشكل النحوي والمعنى النحوي، رأي فيلمور في مضامين حالة البنية العميقة، أمستردام، هولندة، مؤسسة شمال هولندة للطباعة.

❑❑

لا شيء يولد خارج الكلمة

حوار مع أعضاء الوفد الصيني للإتحاد العام لكتاب الصين

■ أجرت الحوار: عزيزة السبيني ■

الزيارة الأخيرة التي قام بها وفد كتاب جمهورية الصين الشعبية إلى سوريا كانت فرصة سانحة للتعرف على واقع الأدب الصيني الذي لا نعرف عنه إلا القليل ومرد ذلك إلى ضعف الترجمة عن الأدب الصيني، مجلة الآداب الأجنبية اغتنمت فرصة وجود الوفد وأجرت معه حواراً مطولاً عن واقع الأدب الصيني وأبرز التحولات التي شهدها خلال السنوات الأخيرة:

التعريف بأعضاء الوفد:

الشاعر : وي تشي لن، نائب رئيس الإتحاد العام لكتاب الصين له عدد كبير من الأعمال الشعرية أهمها:

البحث عن أم الشمس : ديوان شعر

القلب : ديوان شعر

غابات حلم : ديوان شعر

بالإضافة إلى عدد كبير من القصائد الشعرية وأهمها "قصيدة: لباس الطيور" وهي قصيدة طويلة لها أهميتها الفكرية والنقدية. وتدرَّس في معظم جامعات الصين لأنها تعكس الواقع الأدبي والنقدي الصيني المعاصر.

الروائية الدكتورة : ماروي فانغ، من مواليد عام 1942.

وهي أستاذة في جامعة "ساندوم" تدرّس الآداب الكلاسيكية وهي قاصة وروائية، أهم أعمالها الروائية (العين الزرقاء والعين السوداء) ورواية (عين السماء) ومجموعة نثرية تحت عنوان (مسموعات ومرئيات) بالإضافة إلى أربع مجموعات في البحوث والدراسات الأدبية، وتحليقات على مجموع القصص الكلاسيكية الصينية.

الناقد والقاص : باي تشونغ رن، من مواليد عام 1936: نائب رئيس تحرير مجلة (آداب وقوميات) وهو ناقد أدبي مشهور في الصين، له أعمال أدبية كثيرة من ضمنها تعليقات على أعمال الأقليات القومية الأدبية، كذلك يكتب القصة والرواية.

*** من المعروف أن الأدب الصيني هو أدب عريق، أدب إنساني، أدب قضية، ما هي الخصوصية التي يملكها الأدب الصيني ويقدمها إلى الأدب العالمي سواء على صعيد المضمون أو الأسلوب؟**

** الأدب الصيني له تقاليد عريقة ومتميزة ومنذ الانفتاح الصيني على العالم طرأت تغيرات حقيقية وبعضها جذري على صعيد الحياة الاقتصادية والاجتماعية، فقد شهد المجتمع الصيني تحولات كبيرة تحت نظرية الاشتراكية وتعتبر الصين حالياً مركز ثقل النظرية الاشتراكية كذلك فإن الصين لا تزال تحت زعامة الحزب الشيوعي الصيني، وهي في الوقت نفسه تمارس سياسات التحويل والانفتاح على العالم، وتبذل الصين جهوداً حثيثة لتحقيق التواصل الثقافي مع العالم، ومنذ عام (1980) حقق البناء الاقتصادي في الصين منجزات كبيرة انعكست بالتالي على واقع الأدب الصيني، الأدباء في الصين يرثون تقاليد أجدادهم في الأصالة وكذلك في الوقت نفسه يمتصون من مختلف الأساليب والاتجاهات للإبداع الأدبي في العالم، فمعظم التيارات الأدبية والاتجاهات الإبداعية الموجودة في العالم موجودة في الصين، وللأدب الصيني ميزات خاصة متصلة بالعادات والتقاليد، وهو مسخر من أجل خدمة الشعب وقضاياه العادلة ونحن نسعى إلى كتابة أعمال أدبية جيدة من أجل تثقيف وتوعية جماهير الشعب من جهة وإعطاء صورة للعالم عن المذاهب الأدبية والفكرية التي نجسدها في أدبنا.

*** هذا يعني أنه لا توجد أية مخاوف على الأدب الصيني من الانفتاح؟**

** كما ذكرنا تمارس في الصين سياسات تغيير وانفتاح، ولكن هذا لايمنع من وراثة كل ما هو جيد ومفيد لنوّرِث أيضاً كل ما هو جيد ومفيد، فالأدب الصيني الكلاسيكي هو أدب ممتاز وعريق ونحن نورثه وندوره لأجيالنا كي تستفيد منه، فهو غذاؤنا وأي إبداع أدبي جيد لابد أن يرتكز على تقاليدنا وعراقتنا وخصوصاً الفلسفة الصينية، وإن الكلمة التي ألقاها الزعيم الصيني (ماوسي تونغ) في إحدى الندوات الأدبية لا تزال مرشدة لأدبائنا فخدمة الشعب وخدمة القضية هي الاتجاه الرئيسي لأدباء وكتاب الصين.

*** الرواية، القصة، الشعر، المسرح، هذه عناصر الإبداع الأدبي، برأيكم أي هذه الأنواع يطغى على الآخر في الأدب الصيني ويبرز كأهمية متفردة؟**

** نظراً لانتشار المجلات على نطاق واسع في الصين فإن المقالات النثرية هي الأوسع انتشاراً وهذه المقالات لها شعبية كبيرة من القراء لأنها تعتبر من التقاليد الأدبية في الصين هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن هذه المقالات النثرية تعالج الواقع الحياتي المعاش وتتوجه إلى الفئات العامة من الشعب وقد برز في الصين عدد كبير من الأدباء لهم باع طويل وخبرة في النثر، هذا الجنس الأدبي أدى إلى ظهور كاتبات نثر وأديبات في الصين، ومنذ عام 1990 شهدت الحركة الأدبية نشاطاً ملحوظاً في القصة والرواية فتنشر في الصين سنوياً من (800 إلى 1000) رواية ومعظم هذه الأعمال الروائية تتحول إلى مسلسلات تلفزيونية، أي أن هناك تواصل تام بين الإبداع الثقافي والإعلام. هناك رواية مشهورة جداً في الصين للكاتب الكبير (لاوشو) تحت عنوان (أربعة أجيال في أسرة واحدة) قد تحولت إلى عمل درامي وتابعه جميع أبناء الشعب في الصين لأنه يمثل مقاومة الشعب الصيني للعدوان الياباني على أراضيه، هذا بالنسبة للقصة والرواية أما بالنسبة للمسرح فهناك في الصين أعمال مسرحية هامة ومن المعروف أن قدماء الصين كان لهم باع طويل في المسرح الإيمائي والمسرح الأوبرالي أما مسرحيات اليوم فهي تمثل الواقع وتكتب من أجل القراءة والتمثيل أي الإمتاع والمؤانسة.

*** بالنسبة لي لا يمكنني أن أميز بين أدب المرأة أو أدب الرجل ولكن هناك الكثير من الإدعاءات حول الأدب النسائي، فأين هذا الأدب من الأدب الصيني؟ وما هي نسبة النساء الأدبيات في اتحاد الكتاب؟**

عن هذا السؤال أجابت الدكتورة: ما روي فانغ،

** بشكل عام إن المرأة في الصين تهتم بالإبداع الأدبي وإن الكاتبات الصينيات يمثلن ربع الكتّاب الأدباء، وتجري حالياً في الصين مناقشات حول ازدياد نسبتهن في الإتحاد. والكاتبة الصينية تقوم بإبداع فردي يملك خصوصية نسائية فتعكس من خلال أدبها حياتها الخاصة بوصف رقيق متميز بدءاً من مرحلة الطفولة مروراً بالصبا والشباب وانتهاءً بمرحلة الشيخوخة وهذا ليس بعيداً عن المرأة في الصين فهي نصف المجتمع تماماً ومتواجدة في صفوف القادة والمثقفين والفلاحين، والمرأة الكاتبة تقوم بكتابة سيرة حياتها أو حياة قريبات لها من هنا فإن أدبها أقرب إلى السيرة الذاتية وهذا ما يسمى في الصين بالأدب الحقيقي لأنه مرتبط بالواقع، بعيد عن الخيال، ولدينا كاتبة مخضرمة ولدت في الصين عام /1900/ هي الكاتبة (بينغ شينغ) فهي الرئيسة الفخرية لإتحادنا وكل أعمالها يمكن اختصارها بكلمة واحدة هي /الحب/ حب الوطن... حب الطبيعة... حب الأم... حب الطفل... حب الصديق.

*** من المعروف أن الأمة الصينية هي أمة شاعرة، وفي سؤالنا السابق عندما تحدثنا عن الأنواع الأدبية الأكثر انتشاراً أغفلنا الحديث عن الشعر ودوره في الحياة الصينية المعاصرة، فهل لكم أن تحدثونا عن ذلك؟**

** في إحدى الندوات الأدبية التي عقدت في الصين أجمع المنتدون على أنه إذا أراد الإنسان الاستمرار في دورة القرن الواحد والعشرين فعليه أن يتعلم من (كونفوشيوس) الذي عاش قبل (2000) عام، وهو مفكر وأديب عظيم وهو ناظم لأقدم ديوان شعر في الصين، وتوجد في جامعاتنا ومعاهدنا أقسام متخصصة بدراسة الآداب الكلاسيكية وخصوصاً الشعر وقد ترجمت نماذج متعددة من هذا الشعر إلى اللغات الأجنبية وخصوصاً الشاعر (لي تي بو) حيث ترجمت أشعاره إلى لغات عديدة وكان هذا الشاعر يلقب بـ"الخالد الملعون فوق الأرض" وقد قضى حياته بشكل بوهيمي، ويحكى أنه مات في لحظة نشوة وهو يحاول أن يقبض بيديه على شعاع قمري منعكس على مياه النهر الأزرق. كذلك فإن لدى كتابنا ارتباط بين الواقعية والرومانسية، وقد طرأ تغير على الإبداع بعد الانفتاح والتحرر فظهرت مجموعات شعرية مختلفة لشعراء جدد عكست أعمالهم تعاسة جماهير الشعب قبل التحرير وعكست سعادتهم بعد التحرير وكذلك طموحات الشعب في حياة أكثر تلوناً ولأن لكل أديب تجربته الخاصة فقد اكتسب الشعر الصيني تجارب عالمية وأساليب واتجاهات مختلفة وكلها مسموح بها مادامت لا تنفصل عن واقع الحياة كما برزت في هذه المرحلة شاعرات بارزات كان لشعرهن خصوصية منفردة.

*** بالنسبة لوضع الترجمة في الصين كيف تتم الترجمة من الصينية إلى العربية، وهل هناك مجلات متخصصة بالأدب العربي مثلاً؟**

** الترجمة من الصينية إلى العربية قليلة جداً ولكن الترجمة من العربية إلى الصينية أحسن حالاً فقد تمَّ ترجمة العديد من القصص، وبعض كتب التراث العربي، كذلك ترجمت أعمال نجيب محفوظ ولكن بشكل الإجمال عملية الترجمة لا تتناسب إطلاقاً مع الإنتاج الإبداعي سواء الصيني أو

العربي. ولا يوجد في الصين مجلات أدبية متخصصة بالترجمة وهذا ما سنحاول إدراجه في المستقبل القريب، ويوجد في الصين مجلات عامة تصدر باللغة العربية كمجلة الصين المصورة، والصين اليوم.

*** تقول الإحصائيات أن عدد المنتسبين إلى الإتحاد العام لكتاب الصين قد ارتفع من (700) عضو إلى (5700) عضو فما السبب في ذلك؟**

** بداية لابد من تعريف إتحاد الكتاب: فهو منظمة مختصة بشؤون الأدب والفن، ويمثل الجسر الواصل ما بين الحكومة والكتّاب، ومن مهامه الرئيسة تأدية الأدب والفن خدمة للشعب والإشتراكية.. وفي هذه الحدود فإنه ينطلق من مبدأين هما "دع مئة مؤسسة تطبع.... مئة زهرة تتفتح". وفي إطار المبدأ الأول: فإننا نسمح بوجود مختلف التيارات الأدبية والأساليب الإبداعية... أما في الإطار الثاني فإن إظهار التيار الرئيسي يعني انسجام الأدب مع الروح المعاصرة بما يسمح بظهور أعمال أدبية ذات ملامح جديدة وتحمل روح العصر. فبعد أن كان عدد الأعضاء (700) فقد بلغ الآن (5700) وبالوقت نفسه ازدادت الأعمال الأدبية ازدياداً ملحوظاً، وبجميع الأساليب الأدبية التي ذكرت سابقاً.

*** هل هذه هي الزيارة الأولى لبلدكم سوريا وما هو الانطباع الذي خرجتم به من خلالها؟**

** نعم هذه هي المرة الأولى التي نزور بها سوريا. كناقد سمعنا أن بلادكم هي بلاد خيّرة ومضيافة وفعلاً هذا ما كان فسوريا بلد جميلة والشعب السوري يكن محبة صادقة للشعب الصيني وهو شعب، مجتهد، ذكي، مثقف، ويهتم بتقاليده وتراثه الممتاز. والهدف من زيارتنا هو توطيد العلاقات بين كتابنا، وقد زرنا عدد كبير من المناطق الأثرية والسياحية وقوبلنا بترحيب حار لن ننساه أبداً، كما قمنا بزيارة مدينة القنيطرة المحررة وكم آلمنا الدمار والخراب الذي لحق بهذه المدينة، وقد أخذنا بعضاً من أحجارها وحفنة من ترابها لتكون مثلاً حقيقياً على همجية العدو الصهيوني، وإننا نعتز بالمشاعر الطيبة التي يكنها الشعب السوري للشعب الصيني، ونحن إلى جانبه ضد أي شكل من أشكال الغزو الاستعماري والثقافي.

□□

وجْــه اليابان الخفــي

حوار مع الروائي الياباني كنجي نكجامي[*]
أجراه : في سورمان

■ ترجمه إلى العربية محمّد يحياتن[**] ■

يُعتبر نكجامي من أشهر الروائيين في اليابان بعد الحرب العالمية الثانية غير أننا لن نتناول أعماله الروائية، بل سنتحدث معه عن اليابان، على نحو جديد ومفاجئ في الوقت عينه. ذلك أن ما سيدلي به من آراء سيقف في تضادّ مع ما هو شائع عن هذا البلد، ولا ريب في أن القراء الغربيّين سيُفاجأون بل سيُصدمون حين يكتشفون في ثنايا هذا الحوار يابان لم يعهدوه، أي يابان يخالف جميع الصور التي تناقلها الناس عنه منذ أمد. فاليابان الذي سنستكشفه بصحبة نكجامي بلد إنساني مجبول من لحم ودم وليس بذلك الجيش من الربوهات الساعية إلى غزو السوق العالمية.

يقول الروائي: "أنتم الأوربيون لا تعرفون اليابان الحقيقي! أنتم لا تعرفون سوى الإيديولوجية الإمبراطورية!" لكن يا تُرى، ما هي هذه الإيديولوجية؟ إنها فكرة ما عن اليابان، فكرة فجّة، لكن فعّالة ومنظّمة ومنتجَة. يقول نكجامي عن ذلك إنها عبارة عن منتوج حسّن التصدير: مُهْدىً ومغلّف جاهز بحيث لا ينفذ الأجانب إلى مكنونة وجوهره. وهذه الإيديولوجية مفروضة كذلك على اليابانيين أنفسهم حتى يظلوا هادئين. يضيف نكجامي قائلاً:

"من الظاهر، يشتغل اليابان اشتغالاً ممتازاً. فالدخل الفردي هو من أكبر المداخيل في المجتمعات الصناعية، والبطالة نادرة والفقر معدوم والشيوخ محترمون والمجتمع مستقر متجانس والسياسة معتدلة، كما أن التطرف اختفى على نحو يكاد يكون كليّاً. إن طوكيو هي المدينة الكبيرة الوحيدة حيث يمكن للمرء أن يتنقل في أرجائها دون مخاطر سواء في النهار أو في الليل: فليس ثمة اعتداء، كما أن المخدرات قليلة الانتشار، فلا زحام ولا جلَبة، واحترام الغير والتفنن في العيش قد بلغا درجاتهما القصوى"

حينئذ "مندوحة لنا من التساؤل: لِمَ التمرد إذن؟ لماذا يتحامل نكجامي على هذه الحضارة الراقية وهذا المجتمع الفعّال؟ يردّ الروائي بقوله: "إن هذه المظاهر تحجب قَمْعاً جمّاً وسرياً" إن النظام الياباني في نظر نكجامي عبارة عن "فاشية إمبراطورية" (Falcilme Imperial).

(*) يندرج هذا الحوار الممتع في جملة من الحوارات الأخرى أجراه الصحفي الفرنسي في سورمان Guy Sorman مع مجموعة من المفكرين والعلماء والأدباء وقد جمعها في كتاب عنوانه:
"Les vrais penseurs de notre temps"
الصادر عن دار فايار dFayar الفرنسية سنة 1989. أما الحوار الذي تولينا ترجمته فيقع بين ص229 و 238.

(**) أستاذ مساعد بجامعة تيزي وزو، معهد اللغة العربية وآدابها.

الامبراطور رمْز الاسترقاق

يقول الروائي: "يُعتقد خطأً، في اليابان وخارجه، أن الاقتصاد الياباني هو النموذج الرأسمالي الناجح وأن الشركات الغربية يجب أن تحذو حذوه، وهذا خطأ فادح!" ويوضح الروائي ذلك بقوله إن النظام الياباني ليس رأسمالياً ولا إمبراطورياً. فعلى الرغم من الدور الطفيف الذي قام به الملك منذ 1945، فإن الصورة التي يمثلها الإمبراطور لاتزال سائدة في اليابان، لا على الصعيد العملي، بل على صعيد السلوكات النفسية المترتبة عن هذه الصورة. إن ما لم يدركه الأجانب يتعلّق بالنظام الإمبراطوري: احترام الأشكال والمظاهر والسلطة والتراتبية وانعدام الاحتجاج والتفاني في العمل ورفض الفردانية، إن هذه العوامل كلّها قد نجم عنها: " النموذج القائم على استرقاق العقل" وهذا بطبيعة الحال مسكوت عنه بما أن سلطة الإمبراطور هي في جوهرها رمزية وخافية.

وقمع الفردانية وكل أشكال التمرّد سارٍ في حياة اليابانيين اليومية من خلال احترامهم لتصوّر دقيق يسمّيه الكاتب "الحاجز الخفي" وهذا الحاجز الذي شحذته قرون عديدة من التلقين الوطني كان في بدء أمره ذا طابع جمالي. فعلى عكس ما هو حاصل في الغرب، فإن هذا الحاجز يميز، انطلاقاً من تفاصيل دقيقة، بين ما هو جميل وقبيح، لا بين الخير والشر" فما هو ذو بال وشأن وأهمية بالنسبة إلى هذا التمييز هو الفرق التافه ليس إلا. أما الذي تسوّل له نفسه بعدم احترام هذا القانون يُقصى ببساطة ويُرمى بأنه: ليس يابانياً.

يواصل نكجامي قائلاً بأن فكرة "التقليد" نفسها التي تتراءى الحضارة اليابانية مشبعة بها هي في الواقع ابتكار حديث: إذ تعود إلى عهد الميجي (Meiji) أي إلى نهاية القرن التاسع عشر، ففي هذه الفترة فقط سعت الطبقة الحاكمة إلى إيهام الناس بأن القواعد الواجب احترامها إنما هي قواعد ضاربة في القدم. والحال إن هذه الطبقة كانت تسعى إلى ذلك لتحول دون إقدام الناس على التجديد والابتكار.

وهذا الإقصاء الذي يشير إليه الروائي ليس مقصوراً على الأجانب –أي الآخر الذي يمثله الغرب بامتياز– ذلك لأنه يشمل أيضاً صلب المجتمع الياباني أي المهاجرين مثل الكوريين والصينيين والفليبيين الذي يشتغلون في اليابان.

المجتمع الياباني قائم على إقصاء كباش الفدَاء

إن الكوريين، على وجه الخصوص، المقيمين في اليابان منذ عدة أجيال، هم أكثر الناس عُرضة لهذا الإقصاء، وهذا الإقصاء أقوى من العنصرية الموجودة في الغرب، إذ يمارس اليابان تمييزاً قاسياً منذ قرون عديدة إزاء ملايين من اليابانيين الأصليين الذين لا يتميزون عن غيرهم لا من حيث العرق أو اللغة: وهؤلاء يدعون البُرَاكومين Burakumin وهم عبارة عن طائفة من "المنبوذين" (Intouchables).

والبراكومين –لغةً– هم "الذين يسكنون القرى" وكانوا في بدء نشأتهم يابانيين مكلفين بقتل الحيوانات ونقل الجثث وصناعة الجلود. غير أنهم اليوم لم يعودوا يقطنون في الأحياء والقرى التي

كانت مخصصة لهم، فهم حاضرون في جميع المرافق والنشاطات. بَيْدَ أن المنحدرين من هؤلاء يعانون الإقصاء والنبْذ، فيحاول بعضهم تغيير أماكن سُكْنَاهُم بقصد الذوبان في المجتمع الياباني لكن عبثاً. أما البعض الآخر فيؤْثِر التمرّد شأنهم في ذلك شأن الكاتب نكجامي المبدع الوحيد الذي يعلن صراحة انتماءه إلى البراكومين.

وبناءً على ما تقدّم، يرسم نكجاّمِي صورةِ لليابان مغايرة لما هو شائع ومظنون: فالمجتمع الياباني أبعد ما يكون عن التجانس والتناسق والحضارة، فهو في الواقع موسوم بالتراتبية وضاغط وعديم المساواة ومبني على إقصاء الآخر واعتبار البراكومين والمهاجرين كِباش فداء. وفضلاً عن هذا يقضي هذا المجتمع –كما يرى نكجامي– بالتزام الصمت حول ذلك بين اليابانيين أنفسهم وكذا مع الأجانب: فمجرّد الإشارة إلى هذه المحظورات يعرّض المرء إلى الإقصاء الاجتماعي.

قدرة لا متناهية على امتصاص التمرّد

يرى الكاتب أن هذه الإيديولوجية اليابانية مزودة بقدرة عجيبة على امتصاص كل محاولات التمرّد، علماً بأن هذه المحاولات قد تعدّدت وتكاثرت فيما مضى وكذلك اليوم. ففي عهد المجتمع الزراعي تجلى ذلكم التمرد في شكل انتفاضة فلاّحين. أما على أيامنا، فقد تراءت في حركات الطلاب الاحتجاجية في الستينيات. ونلاحظ في زماننا هذا حُماة البيئة يحتجون بعنف على التلوثات الصناعية أو على تمديد المطارات. غير أن هذه الحركات التي يساندها نكجامي وبعض المثقفين المتطرفين سرعان ما يجهضها المجتمع: فالشبّان المتمردون يؤول بهم الأمر إلى أن يصبحوا إطارات في شركات مرموقة تمتثل للأمر الواقع.

إن أحدَث أشكال التمرد، كما يذهب إلى ذلك كاتبنا، هو معاداة الشيوعية. فهي سلوك جديد لدى الشبيبة اليابانية ممن تتراوح أعمارهم بين 15 و25 سنة، أي هؤلاء الذين نسميهم هنا بـ "السلالة الجديدة" ومن مميزات هذه السلالة: حساسيتها المفرطة على عكس الاتزان الذي يتحلى به من هم أكبر منهم سناً، وشيء من عدم الامتثالية الأخلاقية التي تروم إزعاج الكبار. ومن أبرز مظاهر عدم الامتثالية Ante Conformisme هذه: التهافت على الموضة أو الفاشيون Fashion كما يقول اليابانيون. فعلى عكس ما هو حاصل في المجتمع التقليدي –لدى الكبار– حيث التماثل هو الطاغي، فإن الشبان اليابانيين يصرفون أموالاً طائلة لتغيير هندامهم باستمرار. فمن الصعب عليك أن تلتقي بفتاة يابانية لا ترتدي فستاناً قصيراً من الجلد الأسود، أو بشاب لا يرتدي سترة من الجلد البلجيكي.

وعلاوة على الموضة المتعلقة باللباس هناك الموضات الثقافية التي يصفها نكجامي بالسطحية كذلك. في هذا الباب ينتقد نكجامي ما يدعوه بـ "الفكر القابل للرمي" (Pensee Jetable) الساري بين الشبان اليابانيين، وإقبالهم الجمّ على أعمال الكتاب الشبان التافهة التي يحتفي بها الإعلام، وكذا إقبالهم على النقائض المستلهمة في الغالب من "الفلاسفة الفرنسيين الجدد" لكن الموضة والفلسفة الجديدة تؤدّيان على نحو مفارق إلى تماثل جديد. فالشبيبة اليابانية، في نظر نكجامي، تقوم هي الأخرى على استثمار الفارق التافه والانتصار للشكل بدل المحتوى.

يخلص الروائي إلى القول بأن "السلالة الجديدة" تعمل على استمرار الإيديولوجية اليابانية، علماً بأن هذه السلالة منذورة هي الأخرى إلى الذوبان في هذه الإيديولوجية. ويضيف قائلاً دون تواضع إن هذا الجيل لم ينجب مشيماً Mishima ونكجامي Nakagami اللذيْن في مقدورهما الإطاحة بهذه "الفاشية الإمبراطورية".

المفكرون اليابانيون تحت الإنعاش الأجنبي

يقول نكجامي: إن النُّخَب متهّيبة من كل ما يصدر عن الشعب الياباني البسيط. ومن باب الحيطة، تفضّل الطوائف الحاكمة استلهام كل ما هو أجنبي. وهذا ما يفسر كون اليابان منذ القديم ميّالاً إلى الاستيراد: البوذية من الصين وكوريا ونظام الحالة المدنية من فرنسا والنظام العسكري من ألمانيا والتِّقَانة من الولايات المتحدة. يقول الروائي: قبل الحرب ابتدع الطلبة اليابانيون أغنية مشهورة عنوانها دكنشو Dekansho وهو منحوت من أسماء ديكارت وكانط وشوبنهاور، أي الفلاسفة الثلاثة الذين كان الطلبة يخصصون لهم جل وقتهم. إن الانتلجانسيا اليابانية باقية تحت تأثير دكنشو آخر مستحدث. إذ يكفي –كما يرى نكجامي– استبدال ثُلاثي الثلاثينات بماركس وفوكو وسارتر. إن هذه النخبة اليابانية التي تبدو في الغالب على غاية من الصلف والزهو هي في الواقع تابعة للغرب تماماً. وهذا الولاء المفرط للثقافة الغربية وازدراء الثقافة الشعبية متكاملان. ويتعلق الأمر في كلتا الحالين بالحفاظ على سلطة النُّخَب المطلقة على الشعب.

ويضيف نكجامي: وعلى عكس ما هو حاصل في الغرب، لا يمارس المثقفون اليابانيون أية وظيفة نقدية. فلما كانوا ينتمون إلى الطبقات العليا ولا يظهرون الاحتجاج، فإنهم بعامّة يعززون الإيديولوجية اليابانية.

وبناء على ما تقدّم كذلك، يشكّل نكجامي استثناءً أو شخصاً منشقاً عصامياً منبوذاً. لقد ظل طوال عشر سنوات نقّالاً للحقائب في مطار طوكيو، دونما تكوين جامعي، إلى أن حصل على جائزة أدبية جعلته ينال الشهرة ويعتاش بفضل حقوق التأليف فيما يشبه الكفاف. آثر القطيعة مع الإيديولوجية اليابانية، الأمر الذي جعل رواياته تتصف بالعنف وتتحرى الفضيحة عن قصد. هذا وينحدر أبطاله الغلاظ من صلب الشعب البسيط، وهم في غالب الأحيان من البراكومين، يصفهم الروائي بالجمال والرجولة المبالغ فيهما، لا يتورعون في خرق المحظورات بكثير من الوقاحة والصرامة. وفي هذا الباب، يقول الروائي: "إن أعمالي، على غرار أعمال مشيما التي هي إرثي الروحي، عبارة عن قنابل أُلقي بها على الحاجز الخفي".

الشعب البسيط يقاوم بمرونة

لا يجب علينا، وقد بلغنا هذه المرحلة من الحوار، أن نؤول نقد نكجامي تأويلاً خاطِئاً. فنكجامي ليس "بمعادٍ لليابان"، وإنما ينقد الإيديولوجية المهيمنة المفروضة من قبل الطائفة الحاكمة إن ما يحزّ في نفسه إنما هو امتثالية الإمبراطورية النائية بكلكلها، في حين يحسن باليابان أن يتعلّم الكثير من شعبه البسيط. يقول نكجامي: "إن الأشكال الأكثر ابتكاراً في الثقافة اليابانية كان مصدرها

دائماً الأسفل لا الأعلى". وللدلالة على ذلك يضرب مثال: الكابوكي Kabuki، وهو عبارة عن فرجة مسرحية رائعة تمثل نموذج المسرح الياباني التقليدي، وقد كان أساس وأصل الشكل الشعبي للتمرد على النظام الاجتماعي، ولم يتحوّل إلى "مسرح كلاسيكي" إلا في مرحلة متأخّرة.

ولئن كان نكجامي يحتج على محاكاة الأجنبي، فلأنه يعتقد أن بإمكان اليابان أن يلقّن العالم العديد من الأشياء، ليس على الصعيد الاقتصادي بل على الصعيد الثقافي. يقول في هذا المضمار:

"صحيح أن اليابان، إلى غاية يومنا هذا، قد أخذ من الخارج أكثر ممّا أعطى له. فمن الصين وكوريا أخذ البوذية ولم يعطهما سوى الحرب والاستعمار. وصدّر نحو الغرب أشياءً جاهزة ولم يصدر محتوى. والحال إن الشعب الياباني البسيط في مقدوره أن يلقّن العالم درسين عن الحياة والحضارة قوامهما: إدراك العابر الآفل وفضيلة الاستيعاب"

ويشرح ذلك بقوله: "العابر هو ماهية اليابان نفسها، ذلك أن الجميع ههنا، أي في اليابان، يعرف أن الزلزال يستطيع بين الفينة والأخرى أن يبتلعنا". أما الدرس الثاني المتعلق بالحضارة الشعبية، فيرى الروائي بأنه يقوم على قدرتنا النادرة النظير في استيعاب الإسهامات الخارجية الأكثر تنوعاً: "بإمكان اليابانيين هضم قطعة من جديد دونما جهد، ودون أن يكون لذلك أثر" ويخلص إلى أن قوة الشعب الياباني البسيط تكمن في إدراكه لما هو عابر آفل وهشاشة الأشياء وقدرته على الاستيعاب والتسامح.

❑❑

الـــــشعـر:

1- حياة عامل منجم، الشاعر الألماني:
نوفاليس، ترجمة: كريم الأسدي
2- تراتيل إلى الليل، الشاعر الألماني:
نوفاليس، ترجمة: كريم الأسدي

قصيدتان للشاعر الألماني
نـوفـالـيــس(●)

■ ترجمة: كريم الأسدي ■

-حياة عامل منجم-

إنه سيد الأرض
مَن يقيس أعماقها
وينسى في حضنها
كلّ شكوى
إنه من يعرف التكوين الخفيّ
لأعضائها- الصخور
وغير ساخط
ينزل إلى ورشتها
هو متحالف معها
مألوف لديها بعمق
وهي تلهبه
كما لو كانت عروسه
يرى إليها هو كلّ الأيام
بحب جديد
غير هياب جهداً أو عناء؛

وهاهي بسرور تتجاوب
مع أعمال يديه
المياه تتبعه

مساعدة إلى أعلى الجبل
وأقفال الصخور
تفتح له كنوزها

فهي لا تترك له هدأة بال

الحكايات العظيمة
من الأزمنة التي انقضت منذ أمد طويل
هي مستعدة لأن
ترويها له بلطف

هواءات العالم السالف
تهب على وجهه
وفي ليل الهوّات
تشع عليه ضوءاً أبدياً

وفي كل الدروب
يلتقي أرضاً يعرفها تماماً

إنه يقود أنهار الذهب
إلى بيت ملكه
ويرصع التيجان
بالأحجار الكريمة
ولئن كان، يمد بوفاء للملك
ساعده الذي حظي بالسعادة
فإنه لا يسأل عنه إلا قليلاً
ويبقى فقيراً بكل سرور

فليخنقوا بعضهم بعضاً
في السفح من أجل الأملاك
والأموال

أما هو فيبقى على الجبال
سيّد العالم المغتبط

تراتيل إلى الليل(**)

-الترتيلة الثانية-

هل يجب أن يعود الصباح دائماً؟
أما ينتهي العنف الأرضي؟
وهل يأتي النشاط المشؤوم
المسحة السماوية لليل؟
ألن تلتهب إلى الأبد
ضحية الحب المكتومة؟
لقد حدد زمن الضياء
واليقظة
ولكن أبدية هي سلطة الليل،
وأزلية مدة النوم!
أيها النوم المقدس
أبهج بسخاء
المنذورين الليل
في يوم العمل الأرضي هذا.
الحمقى فقط ينكرونك
ولا يعرفون من أي نوم
سوى الظلّ
الذي تسقطه علينا بأشفاق
في ذلك الغسق
غسق الليل الحقيقي.
إنهم لا يشعرون بك
في فيض الكروم الذهبي
وفي زيت
شجرة اللوز السحري.
وفي عصير الخشخاش البني
إنهم لا يعرفون
أنك أنت
من يحوم حول نهود البنات الناعمة
ويجعل من الحضن سماء-
لا يفقهون أنك
تطلّ من الحكايات القديمة
فاتحاً السماء
وتحمل المفتاح
إلى مساكن السعداء- الموتى،
رسولاً صامتاً
لأسرارٍ لامتناهية.

(**) في هذه القصيدة يمجد الشاعر الليل باعتباره رمزاً للسكينة والهدوء والتفكر وينحاز إليه ضد النهار وضجيجه.. فكأنه يتمنى أن يستمر الليل -السلام ولا يعود الصباح- العنف.
-المترجم-

❐

(●)عن نوفاليس (1772- 1801)
Novalis (1772- 1801)

ولد فريدرش فون هاردنبيرج الملقب بنوفاليس لعائلة ألمانية من طبقة النبلاء يوم 2-5-1772 ورحل عن العالم يوم 25-3-1801 في ضاحية فايزن فيلز ولم يتجاوز عمره التاسعة والعشرين... يعتبر رحيله المبكر خسارة فادحة للفكر والأدب الألمانيين ولاسيما أنه كان في أوج عطائه الإبداعي...

كان نوفاليس شاعراً وقاصاً وفيلسوفاً وكاتب مقالات في آن... درس القانون في مدينة "يينا" وكذلك في "لايبزج" و"فيتنبرج" وختم دراسته بنجاح في حزيران 1794..

انخرط بعد ذلك في خدمة الدولة البروسية في مدينة "تن شتت"، وهناك التقى بالصبيّة الجميلة "صوفي فون كون"، حيث أحبها وخطبها في آذار عام 1795 دون علم أبويه، ولم تكن الفتاة وقتئذ قد تجاوزت عامها الثاني عشر...

بيد أن نوفاليس فجع بوفاة خطيبته بعد سنتين من الخطوبة، لذا فإن كتاباته ستحمل حزناً ثقيلاً ولوعة كبيرة بعد ذلك الحدث...

في نهاية العام 1797 بدأ نوفاليس بدراسة علم المعادن، والكيمياء والرياضيات، في محاولة منه للتغلب على معاناته وإرضاءً لطموحه الكبير وتعطشه إلى المعرفة..

شغل نوفاليس مناصب وظيفية مهمة في مقاطعة تورنجن الألمانية إلا أنه تخلى عنها إثر إصابته بمرض في الرئتين... وعبثاً كانت خطوبته الثانية من "يوليا فون شار بنتير" عام 1798 إذ لم تكلل بالزواج. تميزت شخصية نوفاليس بالذكاء الحاد وحضور البديهة والتنوع المدهش في المعرفة، كما تميزت إبداعاته الأدبية بتصوير التوتر الحاصل بين المهنة والشعر، وبين المعرفة والدين، كما ميزها طموحه إلى ربط الأضداد والنقائض ربطاً ديالكتيكياً...

زودته طفولته الثرة بعشق كبير وحساسية مذهلة إزاء الشعر والفن والعلم، فكان أن جرّب الكتابة في مختلف الأنواع الأدبية والفكرية، أما المعارف الأساسية في الأدب الكلاسيكي والبلاغة فقد حصل عليها نوفاليس وهو في مرحلة الدراسة الثانوية.

بدأ نوفاليس سماع قراءات "شيلر" في "يينا" عام 1791 وأثّرت فيه طروحات هذا الشاعر الألماني الكبير حول الجمال الكلاسيكي، ويعتبر "شيلر" المثل الذي احتذى به نوفاليس في حياته، مثلما حرص على الاطلاع على آراء الفيلسوف الألماني "فيشته" -Fichte- وأن حاول مجادلة ومناقشة آراء هذا الفيلسوف حول نظرية المعرفة.

يرى "نوفاليس" أن وظيفة الشعر هي استلهام معرفة الذات ومعرفة العالم للوصول عبر الرؤى الرومانسية إلى إزالة التناقض بين الروح والطبيعة، تعرف منذ عام 1792 إلى الفيلسوف الألماني "فريد ريش شليجل" وقام معه ببعض النشاطات الفكرية والفلسفية، كما دعا الاثنان المثقفين والكتّاب الألمان إلى تبادل الآراء في كتاباتهم الإبداعية ونشاطاتهم الفكرية.

❐❐

الــقصــة:

1- زينة: بقلم الفرنسي لوكليزيو، ترجمة: يوسف شلب الشام.
2- قطرة الماء، الصبي الوقح، العنقاء، تأليف هانس كريستيان أندرسن، ترجمة: حميد العقابي.
3- امرأة القدر، الكاتب الإيطالي: ماريو سولداتي، ترجمة سمير القصير.
4- تزداد الشكاوى من أساليبي، الكاتب الألماني مارتين فالسر، ترجمة: عدنان حبال.
5- احتفال المرض، القاص الألماني: فالتر ي. ريشارتش، ترجمة: نوال حنبلي.
6- فنان الجوع، الكاتب الألماني: فرانس كافكا، ترجمة: صلاح حاتم.
7- الملاح الراقص، بقلم ريتشارد هولمز، ترجمة: عبد الكريم محفوض.
8- ممثلة في دور طفل، تأليف: يورى ياكوقليف، ترجمة: د. رضوان القضماني.
9- فصل الربيع، الكاتب الإنكليزي: و. هنري، ترجمة عيسى إسماعيل.

زينـة

الأديب القصصي الفرنسي المعاصر لوكليزيو

J. M.G. LE CLEZIO

■ ترجمة يوسف شلب الشام ■

المؤلف :

ولد في نيس عام 1940. أصله من عائلة بريطانية هاجرت إلى جزيرة موريس في القرن الثامن عشر. وقد تابع دراسته في كلية نيس الأدبية الجامعية ونال درجة الدكتوراه في الآداب.

ورغم أسفاره الكثيرة فإن لوكليزيو لم يكف قط عن الكتابة منذ أن بلغ السابعة من العمر: أشعار وحكايات وقصص وأخبار لم ينشر منها شيء قبل قصته المحضر الرسمي Le Proces-Verbal التي كانت أول رواية ظهرت له في إيلول سبتمبر 1963 ونالت جائزة رينودو. وتضم تآليفه اليوم حوالي عشرين مجلداً. وقد تلقى في 1980 جائزة بول موران الكبرى التي منحتها له الأكاديمية الفرنسية عن روايته "الصحراء".

قصة "زينة" هذه نشرت له عام 1993 ضمن مجموعة قصصية هي من أحدث ما أنتجه هذا القصصي الفرنسي المعاصر الكبير.

❐

كان اسمه تومي ولكن زينة كانت تسميه غزال بسبب اسمه الآخر أرزيل. وكانت تقول إن هذا ما كان يُقصد في اللغة العربية من الاسم، وربما كان هذا هو السبب في مقدرته على الركض السريع، وكان مدير المركز يدعى مسيو بواسون أما أفضل أصدقاء تومي فكان يدعى لوسيان لابيليت لأن اسمه كان بيللي.

ولم يكن رأى في حياته كلها شخصاً مثل زينة. غريبة ذات وجه نقي ولطيف يميل قليلاً إلى جنب، وتلك العينان الخضراوان اللتان كانتا تنظران إلى بعيد من خلالك، تلك العينان اللتان تبحثان عن شيء في السماء، غيمة، طير، نجمة، لا أحد يدري.

ولم يكن تومي قد نسي ذلك الشتاء. كان قد وصل إلى المركز بعد تلك القصة عن سرقة الدراجة النارية وما تبعها قادماً من فوجور من بيت آل هيربو العائلة التي استقر عندها ولم يعد بعد ذلك إلى هنالك قط. كان يحتفظ دائماً في جيب قميصه بشهادة مكتب التوجيه المدرسي التي كان مكتوباً فيها جملة صغيرة تقول إنه غير صالح للدراسة ويوجَّه إلى شهادة الكفاءة المهنية في البناء C.A.P. كان يحتفظ معه دائماً بتلك الشهادة ويقول لنفسه إنه إذا ما أصبح يوماً شخصاً مرموقاً فإنه سيخرج هذه الورقة التي كُتب عليها: بنّاء.

في الصباح الباكر غادر المركز قائلاً إنه ذاهب للدراسة في المكتبة ولكن الآخرين سخروا من هذا القول. بقي هناك بضعة أشهر قبل أن يذهب إلى باريس من أجل شهادة الكفاءة المهنية في البناء، وكان يضرب على غير هدى في شوارع تلك المدينة التي يجهلها ولم يكن يعرف حتى أسماء تلك الشوارع. ذهب إلى المقاهي في المدينة القديمة وهناك قابل روشي الذي كانوا يسمونه روزيت وكان سمساراً.

من جانب البحر كان يوجد دائماً بعض النوارس التي تحوِّم في الهواء وهي تنوح. وفي هذا الشارع الصغير رأى زينة للمرة الأولى.

كانت ترتدي ذلك المعطف الرمادي البالي الغريب الذي يتسع عند الأوراك كأنه –ردنجوت ولكنه كان جميلاً رغم شكله هذا. كانت تمشي مسرعة مع سحنة مطرقة شاحبة ووجنات صقيلة. لم تكن تنظر إلى أحد، وقد تنحى تومي جانباً ليفسح لها المرور. كان عمره أربعة عشر عاماً وكان أطول منها وعند مرورها بدرت منها ابتسامة لا تكاد تُلحظ ثم اختفت مثل فتاة مجهولة، مثل امرأة تراها على رصيف المحطة ثم تنزلق وتتلاشى في الظلال.

في نور الشتاء كان شعرها يشكل هالة حول وجهها تكاد تكون حمراء، وكان هذا ما جعل قلب تومي يخفق، ذلك الشعر الأجعد الذي كان يأسر النور. وكان فيها تلك الغرابة، ذلك الغياب. في تلك اللحظة لم يكن يعرف شيئاً عنها ولا اسم زينة الذي كانت تحمله ولا هويتها. لم يكن لتومي أحد في العالم، وفي الرابعة عشر من عمره كان قد فعل كل شيء ورأى كل شيء، كان سارقاً وطفيلياً وكاذباً وكثير الهروب من منزل والديه ولكنه كان بتولاً ليس لديه أية فكرة عمن تكون المرأة، أي لم تكن لديه أية فكرة عدا تلك التي كان صبية المركز يحملونها عن جنس النساء بالتلميحات والصورة الجنسية

والأفلام الممنوعة، وكان الذين يتكلمون بصوت أعلى عن هذا الموضوع كانوا أكثر الصبية خوفاً. وهكذا فإن زينة وطريقة مشيتها ونظرتها ووجهها المطرق وشعرها نحاسي اللون كان كل ذلك قد دخل في تومي ولم يعد أبداً قادراً على نسيانه. وكان هذا ما جعل قلبه يخفق، وحتى اليوم وبعد كل ما مضى كان ذلك يقض مضجعه.

كانت تظهر كل يوم في المكان نفسه في الشارع الصغير الذي يحازي الأوبرا حيث كانت الشمس في طرفه تلمع فوق البحر والنوارس تدفعها الريح. كان تومي قد أمضى القسم الأكبر من حياته في فوجور ولم يكن يدري بوجود طيور فوق البحر ولا بتلك الريح ولا بذلك النور. كانت زينة غريبة جداً وكأنها خرجت من البحر وهي ترتدي ذلك المعطف الرمادي الذي كانت ترتديه دائماً منذ وصوله عندما نزل من المركب. وعند الصباح كانت بسبب البرد تضم شعرها في شال أسود بينما سحنتها تبدو شاحبة وعيناها ماتزالان أكثر بعداً وشفافية.

في كل يوم كان تومي يأتي إلى هناك، إلى ذلك الشارع الصغير، وينتظر ظهورها. ولم يكن يريد أن يرى أي شيء آخر في هذه المدينة ولا أن يتحدث مع الصبية الآخرين حتى ولا مع لوسيان لابيليت. كان يتفرج على حيل السماسرة ومكائدهم في الميدان الصغير وهم ينتظرون مجيء روزيت ثم يعود إلى الشارع الصغير لأن الساعة تكون قد أزفت لخروج زينة من الأوبرا.

كان الشارع الصغير ممراً متجلداً تمر فيها الفتيات والشباب مسرعين دون أن ينتبهوا إلى تومي. وكان ثمة هذا المشرب مع دوّارات تعرض عليها البطاقات البريدية والتذكارات المصنوعة من الأصداف التي لم يكن تومي يكف عن النظر إليها مديراً ظهره إلى الريح.

وفي حوالي الظهيرة كان التلاميذ يخرجون متدافعين ومندفعين من باب الأوبرا الصغير وهم يركضون في الشارع الصغير. وكان بعضهم يحملون آلات موسيقية في جعبها ما بين فيولون وكلارينيت، وبينهم بنات كبار رشيقات القوام ذوات شعور قصيرة وبنات صغيرات عقصن شعورهن على شكل كعكات في مؤخرة رؤوسهن على طراز الراقصات مع ياقات سوداء على معاطفهن. وكان تومي يحب كثيراً رؤيتهم وهم يخرجون من الأوبرا ذاهبين إلى بيوتهم بينما أقاربهم ينتظرونهم في عرباتهم، وكان الطقس من البرودة بحيث أن أنابيب انطلاق الغازات من العربات كانت تشكل سحابة من الدخان. ولو لم يكن لتومي فتاته زينة التي ينتظرها لكان مات من البرد هناك في ذلك الشارع الصغير. على أنه لم يكن يعرف لماذا ينتظرها ولا يتصور أنه يمكن ألا يراها وألا يلتقي نظرتها وابتسامتها. لم يكن يحاول أن يفهم. ربما كان يظن أنها الخادمة التي تنظف أرض الأوبرا بماء جافيل بعد انصراف التلاميذ ذوي السترات الرياضية المقلنسة.

* * *

دخلتُ دار الأوبرا. كان ذلك في نهاية ما بعد الظهر من يوم سبت كما أذكر. ولم يكن يكاد يوجد أي شخص في البناء عدا البواب الأطرش وبضعة من التلامذة المتأخرين. وما أن دخلت حتى سمعت صوتها، هذا غريب، كما لو أنني كنت قد عرفتها حتى قبل أن أراها. كان صوتاً –كيف أقول ذلك؟– غير حقيقي، سماوياً. جذبني صوتها كما لو كنت مجذوباً إلى الأمام. ذهبت عبر الدهاليز وفتحت الأبواب واحداً بعد الآخر على كل تلك الصالات الفارغة. وفي أعلى الدرج تماماً في طرف

الدهليز كان ثمة باب موارب. كانت تلك غرفة مصاريعها مغلقة على الدوام وذات نوافذ متجهة إلى البحر كأنما هي عيون أعمى.

ثم رأيتها. كانت واقفة مرتدية ثوبها الذي لا شكل له مع ذلك الحذاء الأبيض ذي الكعبين العاليين الذي يعطي إيحاء بأن ساقيها كانتا مقوستين. وعلى كرسي قرب الباب يوجد المعطف الرمادي المخيف الذي طوته بكل عناية كما لو أنها عند طبيب.

ما رأيته على وجه الخصوص هو وجهها. كانت مستديرة ثلاثة أرباع الاستدارة وضوء القنديل الكهربائي العاري يضفي نوعاً من اللهب على رأسها. كانت تغني وحدها أمام البيانو المغلق لحن دون جيوفاني المسمى دونا إلفيرا ولكن بشكل مختلف كل الاختلاف. والآن أدارت نظرها نحوي. كان اخضرار عينيها يحرقني، أبداً لم أشعر بمثل هذا الانفعال. كانت زينة تغني كما لو كان غناؤها من أجلي، كما لو أنها وصلت أخيراً إليّ وكما لو أنني أتيت إلى حيث يجب أن أكون متتبعاً خيط صوتها عبر وحدة حياتي ومرارتها.

هي ما أريد أن أتذكر، صوتها الخارق، كيف أتت؟ لا أدري ولم أعرف ذلك قط. كان يبدو لي أنها هي من كنت أنتظر على الدوام ومن عشت من أجلها، الكونسرفاتوار، التجارب المسرحية التي لا تنتهي، الضجر الذي تسببه تلك القاعات الرمادية التي كنت أدرِّس فيها الفيولونسيل، الكونشيرتات الروتينية، ولا أدري لماذا تذكرت جدي. بدا لي أنها عرفته وأنها عن طريقه وصلت إليّ لأن ذلك لا يمكن أن يحدث عن طريق المصادفة.

هذا غريب. لقد حدثتها فوراً عن جدي الذي كان أول عازف فيولون في أوبرا مستغانم. كان لها هيأة فتاة صغيرة جداً تكاد تكون طفلة رغم ثيابها التي ذهبت دُرجتها. "ماذا تريدين يا آنستي؟"، طرحت هذا السؤال في البداية وبشيء من الجفاء لأنني لم أكن أريد أن تشك في انفعالي. قالت لي أنها كانت تريد أن تتعلم الغناء وأن تأخذ دروساً فيه. فكرتُ في إرسالها إلى أمانة السر للتسجيل. كدت أن أقول لها –أو ربما قلت لها ذلك حقاً– "أنت تعلمين أنا مشغول جداً، لا أستطيع أن أفعل شيئاً لك". فمنذ أن حمل الحجّاب بيانو جولييت من ماركة ستينوي ليدفعوا ثمنه للدائنين لم يعد لي مكان آخر أقوم بالتدريب فيه. ولكن زينة بقيت في مكانها تحت القنديل الكهربائي. سألتها أين تعلمت الغناء، قلت لها "غني ثانية إنني أصغي إليك" فغنت لحناً للوسي دي لاميرمور ولحن "الإيطالية في الجزائر" ففهمت كل ما كنت قد عرفته فوراً عندما كنت أصعد الدرج للبحث عنها بأنها هي من كنت أنتظرها دائماً والتي من أجلها عشت الموسيقى. كان صوتها سهلاً وخفيفاً دخل في نفسي وأيقظ فيَّ أقدم الذكريات. بعدها روت لي أنها تعلمت كل شيء وحدها عندما كانت في ميلّه وهي تصغي إلى أسطوانات عمها، وعندما وجب عليهم الرحيل توفي عمها وتركت أباها وأصبحت تعمل لتعيش خادمة في البيوت أو حارسة للأطفال وأنها لم تستبدل معطفها الرمادي قط.

وهكذا دخلت في حياتي. في كل يوم عند نهاية ما بعد الظهر عندما كانت الأوبرا تفرغ من روادها كانت تأتي إلى الغرفة ذات المصاريع المغلقة لحضور درس الموسيقى. وكنا نردد الألحان الكبرى سوية: فاوست، روميو وجولييت، بوهيميا، وبخاصة الألحان الإيطالية: عايدة، لاترافيانا،

إلتروفانور. كان لها صوت جميل. أحياناً كنا نغني سوية المقطع الذي كانت تفضله من ألحان دون جيوفاني وبخاصة لحن أنّا.

كنت أريد أن أعرف كثيراً من الأشياء عنها، كنت أريد أن أعرف حياتها. في أحد الأيام طرحت عليها هذه الأسئلة: "أأنت تعيشين وحدك؟، هل لك أحد؟" فنظرت إليّ بنظرتها الباردة المتشككة ثم انقطعت عن المجيء ولاحظت أنني أكثر حاجة إليها منها إلى دروسي، وأشعرني ذلك بالألم والخجل ومنع عني المنام. كنت بحاجة لأن أسمعها وهي تغني أحد الألحان الإيطالية. كان ذلك مضحكاً وغير محتمل. إنني جان أندره باسّي عازف فيولونسيل في الأوبرا، تزوجت منذ خمسين عاماً من جولييت، وحيداً أعيش في هذه الشقة الواسعة القديمة في شارع الأوبرا.

كانت جولييت هي التي أرادت أن تأتي لتعيش في البيت. وكان يوجد في الطابق نفسه غرفة مستقلة كانت تستخدم في الماضي للخدم وكانت تسمى "الغرفة المغمورة بالماء" لأن المياه كانت تدخل إليها كلما أمطرت السماء، وهنا أتت زينة لتستقر في تلك السنة الاستثنائية المرعبة التي سبقت اختفاءها. كانت تعيش فترة عصيبة بدون نقود ولا مكان تذهب إليه، وكانت قد التقت بجولييت في المنزل فأعجبت بها فجأة. كانت جولييت مريضة تتتابها أزمات الربو أكثر فأكثر وأقوى فأقوى، "أقسم لي بأنك لن ترسلني إلى المستشفى وأنهم لن يضعوني في رئة فولاذية"، ثم كلفتني أن أطلب من زينة أن تبقى معها "وبذلك لا تبقى زينة وحدها". هل قلتُ لزينة؟. كنت خائفاً أن ترفض، وفي الوقت نفسه لم أكن أتصوّر أن تكون قريبة مني إلى هذه الدرجة في كل لحظة. ولكن زينة أجابت بنعم وبكل بساطة. وفي صباح أحد الأيام وصلت إلى الغرفة المغمورة بالمياه ولم يكن لديها إلا حقيبة صغيرة ومعطفها الرمادي المشهور. وقد قدمت يصحبها فتى ظننته للوهلة الأولى غجرياً غامق اللون ذا عينين جميلتين مترصدتين على الدوام. عندما رأتني أتطلع إليه ذكرت اسمه، وهو اسم غريب: غزال". قالت أيضاً: "إنه لص ولكنه لطيف". كانت تصحبه إلى كل مكان، وعندما كانت تأتي إلى درس الموسيقى إلى الأوبرا في نهاية ما بعد الظهر كان يجلس على الأرض في الدهليز أمام الباب أو يبقى على درجات السلم. لم يكن يريد أن يدخل الغرفة ذات المصاريع المغلقة.

كانت تلك السنة غير عادية، لامعة. أتذكرها الآن بعد أن مضى وانقضى كل شيء. حتى جولييت كانت قد تغيرت. كانت نظرتها أكثر حدة عندما تتحدث عن زينة. كانت متعجلة، قليلة الاصطبار. تذهب لتطرق بابها بدون انقطاع. وكانتا تمضيان الساعات سوية وهما تتحادثان، تتنزهان، تتسابقان، ولكن زينة لم تكن تعود إلى بيتنا قط.

لم يعد شيء كما كان في السابق. كانت زينة دائمة الحضور وإن كنت لا أراها إلا أثناء الدروس أو بالمصادفة أحياناً في الشوارع المجاورة أو على السلالم. لم أكن أفهم ماذا جرى لي. ربما كان ذلك حباً، رغبة، ولكنني لم أكن أفكر يومئذ في ذلك حتى مجرد تفكير. لم أكن أتخيل ذلك في أية لحظة. ربما كانت هي، شبابها، جمالها، أو ربما رنة صوتها هي التي كانت تفتنني وتأسرني.

أذكر فيما بعد الظهر من يوم ربيعي أمطرت السماء فيه مدراراً. كنت قد عدت تعباً من تكرار الدروس ومبللاً حتى العظم. صعدت السلالم وكانت هي هناك جالسة أمام الباب والماء ينسكب كالشلال من الميزاب في غرفتها وسحنتها مضطربة حائرة. أخذت سطلاً ومماسح وأخذنا كلانا نجفف

أرض غرفتها محاولين أن نسد المسارب تحت النافذة. وأخيراً جلسنا على السرير الميداني منهكين ومبللين ونحن نضحك ونتحدث كما لو لم يكن بيننا أي فارق، كما لو كنا في السن نفسه، كما لو أننا كنا نعيش دائماً أحدنا مع الآخر. كان بسيطاً جداً وسهلاً جداً أن أكون معها هناك. كان شعرها الأحمر يلمع من قطرات الماء. كانت تتحدث عن مِلّة، عن الأسواق، سوق الدباغين، سوق الحدادين، عن المنازل، عن الفنادق. وكنت أنا أحدثها عن مستغانم إذ كنت قد عشت هناك مع جدي، عن السهرات حيث كان المسرح يتألق بكل قناديله. لم يكن لي أي عمر ولم يعد لزينة أي عمر. كل شيء كان جديداً مضيئاً. وكانت العاصفة مستمرة والمطر يسقط كالشلال تحت النافذة، ولكن لم يكن لكل ذلك أية أهمية.

كانت زينة قد سُجلت للاشتراك في المسابقة. وكانت تتدرب كل يوم بعد الظهر في الصالة ذات النوافذ المغلقة. وكان يوجد الآن تلاميذ يبقون للاستماع إليها. وعندما كانت تغني لحن دون جيوفاني، هناك في تلك الغرفة العتيقة التي لم تدخلها الشمس قط كنت تشعر بالسحر، بقوة غامضة. نعم كانت تلك هي السعادة، الرغبة التي تتفتح في تلك الغرفة وتلغي ما عداها. كنت أنتظر لحظة التدريبات بفروغ صبر متزايد. لم أعد أحسب حساباً لأي شيء. محاولاتي الخاصة مع الأوركسترا على الفيولونسيل أصبحت تضايقني. وقد لاحظ الموسيقيون الآخرون ذلك، عرفوه، أخذوا يتوشوشون عن أشياء. وفي أحد الأيام أخذني أحدهم واسمه سانتوشي على حدة وأراد أن يقول لي شيئاً دون أن يفصح: "أيها العجوز، يجب أن تتماسك، لا تترك نفسك تضيع". نظرت إليه بخبث: "أمسك نفسي؟ أضيع؟، أتحسبني شيئاً ملتقطاً؟". كانوا قلقين، غيورين، الآن أستطيع أن أتخيل أنهم كانوا هم أيضاً مجذوبين بالصوت، باللهب فوق شعرها، بنظرتها الشفافة. أنهم توقعوا هم أيضاً أن الحال لن يبقى هكذا دائماً، وأن ذلك ليس إلا لحظة، هزة، خفقة، وأن الصمت والفراغ اللذين سيتبعانها سيكونان أكثر رهبة.

الآن رحلت زينة، لم تقل إلى أين. لم تحضر إلى المسابقة. أمَّحت بكل بساطة. وفي إحدى الأمسيات بعد وقت طويل من رحيلها أصيبت جولييت بأزمة أكثر خطورة. كانت ممددة على البلاط، شاحبة، سحنتها متغضنة، تتنفس تنفساً سيئاً كما لو أن حجابها الحاجز كان عليه أن يحمل ثقلاً شديداً، وجدتها على هذه الحالة عندما عدت من الأوبرا. كانت نظرتها تلمع من الألم ومن القلق.

"هل زينة هنا؟". قالت ذلك ببطء ضاغطة على يدي بكل قوتها. "هل تريدين أن أدعوها؟"، قلت ذلك كما يتحدثون إلى طفل مريض لتهدئته. هزت رأسها. "لا، لا، إنما أردت فحسب". كانت تنظر إليّ بشيء من الدهشة كما لو أن ما كانت تقوله لم يكن صادراً عنها. قالت: "أنت تحبها". لم يكن ذلك سؤالاً. لم أعد أدري ماذا قلت لها، ماذا فعلت. كان علي أن أهتف إلى شرطة النجدة. رغم وعودي تركت الممرضين يقودونها إلى المشفى ولم تعد زينة إلى هذا البيت قط.

* * *

"أتدري يا غزال، عندما كنت صغيرة لم يكن أي حي أجمل من مِلّة". كانت زينة تبدأ دائماً هكذا. كانت تجلس على الشط بينما تومي مستلق إلى جانبها. كان ذلك عند الصباح بوجه عام، وفي المساء كانت تختفي. كانت تذهب لرؤية الناس بعيداً على الطرف الآخر من العالم، كانت تذهب إلى

المطاعم التي تلمع مثل المراكب. على الشط في الصباح كان الطقس حسناً. النوارس تلف وتدور. كان الأمر كما أنه لم يكن يوجد شيء آخر في العالم، كما لو أن كل شيء يدوم إلى الأبد.

"يومئذ كنا نسكن بيتاً عتيقاً جداً، ضيقاً، غرفة واحدة في الأسفل حيث ينام والدي وعمي، وأنا كنت في الغرفة العليا. كان يوجد سلم للتسلق إلى السطح حيث كانت توجد المغسلة. كنت أنا من تقوم بالغسيل وكانت خديجة تأتي لمساعدتي أحياناً. كانت سمينة. لم تكن تستطيع تسلق السلم، كان علينا أن ندفعها. بالقرب من منزلنا كان هناك البيت الأزرق. لم يكن أزرق ولكنهم كانوا يسمونه كذلك بسبب بوابته الكبيرة المطلية باللون الأزرق كما أن نوافذ الطابق أيضاً كانت مطلية بالأزرق. كان يوجد بوجه خاص شبّاك عال جداً في الطابق الأول يطل على شرفة مستديرة. كان هذا البيت لامرأة عجوز يسمونها العمة ولكنها لم تكن حقاً عمتنا. كان يقال إنها غنية جداً وأنها لم تشأ أن تتزوج قط. كانت تعيش وحدها في هذا البيت الكبير بذي الشرفة المستديرة حيث الحمام يأتي ليتسلق. كنت كل يوم أذهب لرؤية بيتها. وكنت أحلم أنه من شرفته يمكن أن أرى المنظر كله، المدينة والنهر بقواربه التي تجتازه حتى البحر. ولم تكن العجوز تفتح نوافذه قط، ولم تكن تجلس في الشرفة للفرجة. ربما كان سواء لديها أن ترى كل هذا، وربما لم تكن تفكر به مجرد تفكير. ربما كانت حزينة لأنه لم يكن لها أحد تقاسمه المنظر، عاشت دائماً في هذا البيت الكبير وفيه ولدت، وعندما مات أبوها وأمها بقيت وحدها".

كانت زينة تتحدث ببطء كما لو كانت تسعى للتذكر. كل شيء كان بعيداً ضائعاً على الطرف الآخر من البحر. كان تومي يضمها على الشط. وكانت زينة تضع ذراعها حول كتفيه. لم تكن أية فتاة قد ضمته هكذا. لم يكن يحس بالبرد ولا الجوع ولم يعد لديه خوف من المستقبل. ربما لن يعود أبداً إلى المركز وربما لن تجده الشرطة وسيتمكن من الفرار والاختباء. من أجل ذلك كان يدعى بالغزال.

كانت زينة تتحدث عن مدينتها، عن الشوارع النازلة، عن السلالم، عن الأبواب السرية وعن الممرات، وتحت كان النهر الكبير مع موجة المد التي تدفع أغصاناً ميتة وتطرد النوارس.

"أتدري أيها الغزال، إن مِلّه كانت العالم بالنسبة لي. لم أكن أكاد أخرج قط من الحي إلا من أجل الذهاب لرؤية رصيف المراكب أو مع عمي إلى المخازن، أحياناً كنا نذهب كذلك إلى المقبرة فوق البحر. كان عمي يحب المقابر كثيراً. في مِلّه كنت أعرف كل شارع، كل ساحة، كل زاوية في المنازل. كان الحي كبيراً جداً وكان يضم كثيراً من الناس الذين يمكن أن يولدوا ويموتوا فيه دون أن يخرجوا منه. كما كان شأن العمة العجوز كان عمي خياطاً. أخيراً ليس خياطاً تماماً بل كان لديه آلة للخياطة، من وقت لآخر كان بعض الناس يأتون لرؤيته ومعهم قطعة قماش: كم تطلب مني لقاء أن تصنع لي بدلة من هذه؟. وكان يهز رأسه: يا صديقي المسكين، أنت تتحدث عن النقود، أستطيع أن أصنع بدلتك لقاء لا شيء، دون أن آخذ أجراً. وهنا كان عمي ينتظر ثانيتين أو ثلاث ثوان ليحكم على أثر كلامه مع محدثه. ثم عندما يبتسم الزبون يفاصل بصراحة: أما إذا كان الوقت هو ما تتحدث عنه يا صديقي المسكين فأنا أعتقد أن عليك الانتظار طويلاً حتى ليكون من الأفضل لك أن تذهب لتشتري بدلتك جاهزة. صدقني، ليس ذلك عن سوء نية، ولكنك ترى أكداس العمل الذي عندي،

وعليك أن تذهب فوراً إلى السوق لشراء بدلتك. كان عمي متشدقاً ولكنني كنت أتسلى كثيراً معه. هو الذي كان يقودني في نزهة إلى النهر أو إلى السوق لشراء الخضروات. وبعد الظهر كان يجعلني أصغي إلى أسطواناته الغنائية الأوبرالية ويعلمني الكلمات الإيطالية ويغني معي. كان يأخذني أيضاً إلى الفنادق لسماع الموسيقى الأندلسية ورؤية الراقصين يدورون وهم يحملون صنجات كبيرة ينقرون بها وفق اللحن ويغنّون بصوت حاد، وكان عمي يحسن تقليدهم.

كانت زينة تعلِّم تومي. ترقص بقدمين عاريتين على الشط فوق الحصباء ضاربة يديها وتغني أغاني أندلسية بصوت حاد غريب كأنه صرخات النوارس. وبعد ذلك، وعندما كانت تغني، كان تومي يضمها بشدة إليه ليسمع صوتها يرن في جسده.

"كان ذلك في مِلَّه التي لم يكن الإنسان فيها وحيداً قط. كان يوجد أناس في كل مكان وكلهم يعرف بعضهم بعضاً ويحيي بعضهم بعضاً ويتبادلون النظرات. وعندما كنت أنزل نحو النهر عن طريق السلالم كان الفتية الآخرون يأتون معي. كنا نتواجد في كل زاوية من زوايا الشارع، كنا نصرخ، ننادي: فاضل! سعيد!، سليمان!، موسى!، ونذهب إلى المكان الذي يقف عنده البحر ونرمي الحجارة في حمأة الوحل وننظر إلى النوارس وهي تطير. كنا نتفرج على مصب النهر مع مراكب الصيادين وعلى الشمس وهي تغطس في البحر. لا أزال أذكر. كنت أظن أن هنا نهاية العالم ولا يوجد شيء فيما وراء ذلك.".

"وأمك يا زينة؟".

"أمي ماتت عندما كنت في الخامسة في التيفوئيد، إنني لا أتذكرها. أبي كنت أخاف منه ولكنه لم يضربني قط. أما عمي فهو من كنت أحب. كان مجنوناً بعض الشيء ولم يكن يعرف أن يعمل. كان أبي يقول إنه لا يصلح لشيء، عندما كان عمي يغضب كان يتكلم بالعربية: أثيم! غدار! فظ! وكان ذلك يضحكني".

"ولكن كان والدك يحبك؟".

"نعم كان يحبني كثيراً على طريقته، ولكن كان لديه مشاكل مالية، ثم عندما قدمت الحرب أصبح الوضع صعباً. كان الناس يهجرون مِلَّه دون أن يعرفوا إلى أين يمضون. لقد عاشوا دائماً هناك. لم يكونوا يستطيعون حتى أن يتصوروا كيف هو الحال في فرنسا، ولم يكن عمي يريد أن يفكر في ذلك. في أحد الأيام عاد من نزهة. كان قلقاً. كان ذلك بسبب العمة العجوز. انكسر فيها عنق عظم الفخذ واقتيدت إلى المستشفى. وقدم أبناء إخوتها من فرنسا ليبيعوا بيتها ولم تعد هي بعد ذلك قط، وهذا ما قلب كيان عمي وأزعجه. وعندما وجب علينا أن نرحل بعد الاستقلال باع أبي كل ما يملك، عبأ الحقائب واشترى بطاقات المركب للجميع ولكن عمي لم يتحمل ذلك. كان ذلك في أول الشتاء. نام. وظننّا أنه الزكام. كان على المركب أن ترحل بعد خمسة عشر يوماً ولكنه مات في اليوم الذي كان علينا أن نرحل فيه أو ربما بعده بيوم. أما أنا فكنت أعرف أنه مات لأنه لم يكن يريد الرحيل. عند ذلك قام أبي بعملية الدفن وأخذنا المركب التالي".

كان تومي يضم زينة إليه، يصغي إلى صوتها في صدره كان يعتقد أنه كان هو أيضاً هناك في تلك المدينة البيضاء ذات الأبواب الزرق وتلك السلالم وتلك الممرات والنهر والرصيف والمقبرة

فوق البحر والجدران ذات اللون الأصفر والأبواب ذات الأسماء بالغة الجمال، باب العودة، باب الهواء، لذلك لم يكن يريد العودة إلى المركز لينام في المهجع مع بقية الفتية يسمع ضجيجهم البذيء ويشم رائحتهم وبخاصة بعد أن ذهب لوسيان لا بالبيت ليعيش بعيداً عند جماعة له في الألزاس.

"تعرف أيها الغزال، في مِلّه كان يوجد أولاد في كل مكان، في الشارع، في الدكاكين، في مفارق الطرق بجانب المناهل، على ضفة النهر. كانوا يبقون هناك جالسين يراقبون الزوارق المنتشرة في كل مكان. وكان يوجد أطفال يلعبون ويتحدثون يكلمونك وينادونك باسمك عندما تمر...".

كان تومي يغلق عينيه كما لو أنه يريد أن ينام

وفي الليل كان تومي ينتظر أمام العمارة الحديثة فوق الرابية. وعندما كانت زينة تعود وحدها كان يدخل معها. كانت شقتها بيضاء تماماً وتكاد تكون خالية من الأثاث، مجرد وسادات على الأرض. ولكي تنام كانت زينة ترتدي قميصاً طويلاً أبيض. وكان تومي يندس بجانبها ليشعر بالدفء. وفي الظلام كانت تحدثه أيضاً عن مِلّه ومقابرها. كل المقابر حيثما كانت تذهب كانت جميلة جداً، هادئة جداً مع ما فيها من قبور الفقراء وشواهد قبور الأغنياء الحجرية التي حفرت عليها أسماؤهم والعشب الذي كان ينمو. وكان ثمة سناجيب تعيش في القبور. وكان يُسمع هزيم الهواء ودمدمة البحر على الأرصفة. وفي بعض الأحيان، أيام الجمعة، كانت العائلات تأتي مع القراء الذين يتلون الأدعية ويتمتمون فيصدر عنهم ضجة مثل ضجيج الزنابير. في الماضي كان تومي يخاف من المقابر، أما الآن وبفضل زينة، فإنه كان يذهب غالباً إلى المقبرة في أعلى المدينة وتذهب زينة معه في بعض الأحيان، كانا يمشيان بين القبور يقرآن الأسماء ثم يجلسان تماماً في المرتفع حيث يريان البحر وسفن الشحن التي كانت تتقدم على طول الأفق.

في الليل كان يصغي إلى زينة وهي تتكلم. كان يحيطها بذراعيه "يحس بحرارة جسدها. كانت الرغبة تؤلمه ولم يكن يجرؤ على الحراك خوفاً من أن يقطع لحظة الافتتان. كان يخشى أن تطرده زينة في الليل فيصبح عليه أن يجري تخلصاً من الشرطة. إذن كان لابد من أن يبقى بدون حراك وهو يصغي متوتراً إلى أنفاس زينة. وعندما يصبح تنفسها منتظماً كان يدمدم "هل نمتِ؟" وكانت لا ترد عليه.

في ذلك الوقت كانت زينة سيدة أورسوني وكان تومي يعرف ذلك. كانت روزيت تتحدث عن هذا في أحد الأيام في المشرب الذي كان يتبختر فيه. كان تومي يكره ذلك ولكنه لم يشأ أن يفكر فيه، ربما لأنه كان يخشى مما كان سيحدث.

* * *

ماأجمل زينة في فستانها القرمزي عندما كانت تدخل إلى صالة فندق المارتينيز ترافقها طقطقة الفلاشات الفوتوغرافية وهي تجتاز الجمهور نحو السلم الكبير والضوء يلمع فوق كتفيها مقبلاً شعرها مضيئاً ماسات إكليلها الذي كان الهدية الوحيدة التي قبلتها من أورسوني. وكان أورسوني يتأخر عنها قليلاً كما لو كان مجروراً في إثرها بوجهه الأصفر وشعره المقصوص وهيأته التي تدل على الطيبة الهادئة التي تبدو على الأوغاد والسياسيين بعد أن يصلوا إلى قمة أعمالهم ولم يعد لهم شيء يرغبون فيه سوى بريق تكريمهم الذي يقوم بتلميعه الصحفيون.

وكانوا حاضرين حقاً وهم يرقِّصون آلات تصويرهم بشكل لا ينقطع مواكبين زينة في مشيتها المظفرة. وإذا كانت تبتسم دون أن تجيب فابتسامتها كانت إلى رجل الأعمال الذي كانوا يوجهون إليه أسئلتهم: "أيها المعلم! من فضلك! كلمة عن مشاريعك، ما هو موقعك من قضية دارناي! أيها المعلم". وكان أورسوني يبعدهم بحركة نفاذ صبر يبعد هؤلاء الحشرات قبل أن يجيبهم بشيء من التنازل قبل أن يجتاز عتبة الفخار بكلمات غامضة ثم يختفي في صالة الفندق بينما الصحفيون المذهولون يرددون تلك الرموز الغامضة وهم يشوهونها. أما زينة فلم يكن أحد يتذكر ماذا كانت قبل ذلك عندما كانت تدخل من باب الأوبرا الصغير وهي ترتدي معطفها الريدنجوت الرمادي مع تلك النظرة الشفافة البعيدة التي يملكها الأولاد الضائعون. واليوم، في صالة الفندق، كانت نظرتها من المعدن القاسي والضوء يلمع على وجهها وكتفيها كما لو كان يلمع فوق ريكِ.

كانت هي من أراها. فمنذ أن رحلت ذات يوم دون أن تذكر أين ستذهب كنت أفتش عنها. وبعد مرض جولييت كنت في حالة صدمة ولم أكن أدري ماذا أفعل. كنت أضرب في الشوارع في الليل على أمل أن ألمح زينة مصادفة كبرق في عربة تسير، في انعكاسة نور. حتى أنني سألت إحدى وكالات تتبع الأثر، ووضعت أخباراً في الصحف. وفي أحد الأيام وضعت صورتها في إحدى دور الأزياء. أسبوعاً بعد أسبوع كنت أقتفي الأثر. فمنذ أن كانت دروس الموسيقى تنتهي، أو بالأحرى بين الظهيرة والثالثة بعد الظهر، أي بين فترتي إعادة الدروس، كنت أذهب إلى صالة المسرح. كان ذلك في نهاية نيسان أبريل بينما كانت المسابقة تقترب. كان ثمة حرارة في الهواء وشيء من البرق. وأخيراً انفجرت العواصف فيما بعد الظهيرة مغرقة الغرفة التي بقيت فارغة منذ رحيل زينة. ومنذ أن عادت جولييت من المستشفى كانت فاقدة الشجاعة حتى أنني لم أتحدث معها قط عما جرى ولا حتى عما بعد تلك الظهيرة التي عدت فيها إلى غرفة زينة. كان ذلك بعيداً، قديماً كحلم كاد أن يُنسى.

كان المهرجان الغنائي يقترب. وكان على كل شيء أن ينتهي قبله وأن أعرف كل شيء. ستكون زينة هناك. كان كل الناس يتحدثون عنها وعن أورسوني. كان هو الذي دفع زينة كما دفع غيرها من قبل. وكان المال والعلاقات، عالم المسرح كله كان مفتوحاً أمامها. إن الألحنة الجديدة كانت قد بدأت صعودها. في صالة المسرح المظلمة Lhemerotheqe لم أكن أستطيع أن أرفع نظري عن صورة أوبرا فيينا وهذه الحلقات من الضياء التي تحيط بالمسرح والنجمة المفتوحة في السقف، ذلك هو ما كانت زينة تحلم به بالتأكيد عندما كانت في الماضي تعمل في عزلة الفقر، عندما كانت تصعد السلم إلى الغرفة ذات النوافذ المغلقة. لم تكن تفكر بالنساء اللواتي صنعهن أورسوني قبلها، أولئكِ اللواتي علمهن كل شيء حتى أسماءهن واللواتي سقطن في النهاية عائدات إلى آلاتهن الكاتبة، إلى جلساتهن أمام المصورين والرسامين، إلى تحايلهن أو إلى ما هو أدنى من ذلك أيضاً إلى أن يصبحن ساقيات في المطاعم أو من اللواتي يخلعن ملابسهن قطعة قطعة في المقاهي أو فتيات سيارات، ولايزالون حتى الآن يتحدثون وبكلمات صريحة عن أولئك اللواتي سقطن حقاً. لقد أصبحت القطيعة بعد أشهر الاحتفال تلك لا تطاق، فهن لم يتحملن الفراغ. ويقوم الحديث عنهن وكأنهن غائبات أو ميتات.

ذلك ما كان يهصر قلبي. فبدلاً من الاستعداد للمسابقة والقيام بالمذاكرات والاستعادات بالسرعة المحمومة كنت أتصفح بعد الظهيرة الجرائد اليومية والمجلات باحثاً عن زينة هارباً يوماً بعد يوم فوق آثار غامضة حائرة.

في البدء كانت تظهر على يخت المعلم أورسوني "الديد الوس"، ثم أظهرتها الصورة الفوتوغرافية بشكل جانبي مع صناعي ألماني غني عند تدشين أحد الفنادق في أمستردام. وفي مجلة سويدية تم تصويرها أمام زورق شراعي من زوارق المسابقات الرياضية صُنع في ورشات توركو في فنلندا. وفي بعض هذه الصور يبدو وراءها دائماً وجه يبتسم مؤكداً أنه وجه رجل شريف كنت أميز فيه وجه أورسوني. وإلى جانبه كان يمكن تمييز ملازمه وهو إيطالي شاب اسمه بانيولي الذي تذكر الإشاعة أنه كان مرتبطاً بسيده بروابط ليس فيها شيء من صفات الصداقة. كان بانيولي قد أصبح أحدوثة الصحافة قبل ذلك ببضع سنوات عند اغتيال السيناتور رابام –وهو عالم نفس قريب من السلطة– طُعن بخنجر وهو في الحمام كما حدث لمارا. كان بانيولي المشبوه الأول، ثم المتهم في قضية مدوية قبل أن تتم براءته بمجهودات المحامي أورسوني على أساس أنه ليس من وجه قانوني لإقامة الدعوى ومنذ ذلك الحين غير الصحافيون الخبثاء اسمه إلى بونيال "الملاكم" وقالوا عنه إنه غدا قيم المنزل لدى ذلك الذي أنقذه من السجن.

في "الستامبا" كنت قد قرأت مقالة مختصرة عن الدور الذي أُسند إلى زينة في رواية عطيل الملتهبة للموسيقار فيردي التي أخرجها إتّورسكولا وشارك في إنتاجها أورسوني. كان على الأحداث أن تدور في فيينا وروما وتونس. وقد ظهرت في الصيف التالي في فينيسيا وبولونيا وروما. كانت سحنتها غير المقروءة فارغة مرعبة وعيناها غائبتين. والآن تضع في معظم الصور نظارات كبيرة سوداً تأكل وجهها وترتدي فستاناً أسود يجعلها تبدو أكثر ضموراً وهزالاً. كان ثمة إعصار يحملها عبر العالم في الليل من ضوء إلى ضوء محرقاً وجهها وعينيها وصوتها.

في نهاية طريقها كان ذلك المهرجان الذي أتيت لحضوره. رأيتها لبرهة ضائعة في الجمهور الذي كان يحث الخطا إلى الفندق. أردت أن أصرخ باسمها ولكن حلقي بقي مربوطاً. على كل حال هل كان بإمكانها أن تسمعني؟. عند لمعان البرق كان يبدو فستانها الأحمر الغامق ولمعان شعرها وبياض كتفيها الخيالي وسحنتها الأسيلة المتعالية المتعبة كسحنة طفل، كان المصورون يعترضون طريقي ويدفعونني إلى الوراء. وكانت قد وصلت نساء أخريات يصعدن درجات الفندق وأخذت آلات التصوير تطقطق لهن. أصابني الغثيان. وفي مقهى قريب من المحطة وبينما كان المطر يتابع سقوطه بدأت بكتابة رسالة أردت أن أعهد بها إلى بواب الفندق. على الورقة البيضاء لم أكن أدري ماذا أكتب فوضعت الكلمات الأولى من اللحن الثنائي الذي كانت تغنيه معي فيما مضى في الغرفة ذات الأشرعة المغلقة بينما كنت أرافقها على البيانو. كتبت أربعة أسطر بالإيطالية ثم أوقفت رسالتي. دعكتها على شكل كرة ورميتها ومضيت في المطر في كل هذه الطرق المزدحمة كما في الطرق التي ليس فيها مخلوق.

* * *

زينة الشاحبة الهزيلة في ثوبها الأسود لم تكن تتحرك أبداً من شقتها في العمارة الجديدة في أعلى التلة. وعندما رجع تومي إلى هناك بعد كل هذه السنين كان خائفاً لأن المسكن أصبح خالياً. لم يكن قد تغير شيء حقاً ولكن كان ثمة الهجر والوحدة. كانت زينة تنام على فراش من فرش الشط تبسطه كل مساء على الأرض البراح ثم تلفه كل صباح لتخبئه في دولاب. كان حولها أوراق كبيرة ترسم عليها بريش مصنوعة من اللباد رسوماً غريبة من النجوم والدوائر المتحدة المركز. "هذه وجوه كما ترى جيداً يا غزال. ثمة وجوه كثيرة في كل وقت تأكل حياتك، تأكل عينيك.".

كان لديها بيك–آب في حالة سيئة من نوع تيياز تدير عليه طول النهار موسيقى ناعمة من البونغو والسيلوفون والستيلباند، وتحضّر الشاي على طريقة بلدها في إبريق من الحديد الأبيض ذي غطاء مدبب يعلوه زر أحمر على هيئة كرزة محفوظة بالسكر. كانت تدخن كثيراً سجائر إنكليزية أو من الحشيش أو من الماريغوانا. ولم تكن تتكلم مع تومي أبداً. كان لها بين الحين والآخر ضحكة عجيبة مكتومة. وكان لها حول الفم أخاديد قاسية. ولم يعد تومي يجرؤ على ضمها إلى صدره كما كان يفعل في الماضي، لم يعد يجرؤ على أن يأخذ يدها. ربما مضى زمن طويل لم تعد فيه تهتم به، أصبحت كبيرةً جداً.

كانت قد بدأت تزرق نفسها بإبر من المخدرات عندما كانت تعيش مع أورسوني. في أحد الأيام دخل تومي بينما كانت في المئزر في صالة الحمام منحنية على المغسلة. ظنها في بداية الأمر مجروحة. "ماذا بك؟ هل آذيت نفسك؟". استدارت، كان تعبير وجهها غريباً من الألم والخوف. كان الأمر مريعاً. وبقي تومي بلا حراك بينما هي مرت أمامه والدم يسيل على طول ذراعها ويقطر على البلاط الأبيض. رسمت تكشيرة قبيحة: "أنا محبَطة". لقد تركت نفسها تسقط إلى الأرض أمام جدار بالمعنى الحرفي للكلمة. كان إزارها مكشوفاً على صدرها العاري ورأى تومي نهديها بكل وضوح. ثم مر ما يشبه السحابة على وجهها وكانت تتنفس بعمق مثل شخص يغرق.

لم يتحدث تومي عن ذلك ولم يشأ أن يفكر به. شعر بالخجل والغضب من أجل الأماكن التي يتسكع فيها الناس في الشوارع ليلاً، من أجل زوايا الأبواب والممرات الفارغة والفتيات الضائعات والصبية الذين يستنشقون الغراء بين السيارات. إنه فراغ يمتص ويبتلع.

عندما لقي زينة بعد كل هذه السنين لم يكن ذلك مصادفة. لقد ظن ذلك للحظة. كانت تمشي في الشارع نحوه مع تلك النظارات السود التي كانت تأكل وجهها. كان قلبه يخفق في صدره. نادى "زينة" وركض نحوها. ضمته إليها ولكنه غدا الآن ضخماً بحيث أن وجه زينة هو الذي استند على صدره. ظن للحظة أن كل شيء سيعود كما كان في الماضي عندما كانا يمشيان على الشط وسط النوارس أو عندما كانا يجلسان فوق قبر وتحدثه عن ملّه.

لكن زينة لم تعد تذهب أبداً إلى الشط لأن نور الشمس كان يبهرها ويسبب لها الدوار. لم تكن تخرج إلا في المساء لتشتري سجايرها أو شيئاً تأكله أو بعض الجعة. كانت دائماً تضع نظاراتها السود وتلبس فساتين ذات أكمام طويلة.

عدة مرات في الأسبوع كانت تذهب ليلاً إلى جهة المحطة باحثة عن صغار الباعة وكانت روزيت تسميها "المرأة البيضاء" مع رنة احتقار. كان تومي يعرف روزيت جيداً ولم يشأ قط أن يعمل

من أجلها. كانت زينة تذهب للبحث عنه في المشارب حول المحطة. كل شيء غدا خطأً وكذباً وممسوخاً وأصبحت الذكريات القديمة أكاذيب، كل شيء اختفى أمام سحنة زينة الجديدة، تلك السحنة الفظة التي كانت تظهرها أحياناً، تلك النظرة الجائعة نظرة إنسان ضائع يخدع الآخرين. كلا لم تكن المصادفة هي التي قادتها. المصادفة كالموسيقى، ولم يكن بعد من المستطاع أن يوجد ذلك مع هذا الجوع الذي يقرض قلبها.

تُرى في أية لحظة بدأت سقوطها؟ كان تومي يحاول أن يذكر نفسه بجسدها، بذراعيها، بقناة مرفقيها، بحدقتي عينيها. ربما كانت قد بدأت عندما كانا يتقابلان كل يوم على طريق الأوبرا. كان أورسوني قد علق بها وربطها بضلاله الملعون وخلاعته وقصوفه وأولئك الناس المنحرفين الذاهبين من باب إلى باب بين تريستا وفينيسيا واستامبول.

في أحد المرات تحدثت عن السنوات الخمس التي عاشتها على مركب أورسوني. تحدثت عن إيطاليا واليونان. روت كل ذلك كما لو كانت قد تخيلته. وكان تومي جالساً ليس على الشط كما كان يفعل في الماضي بل على الأرضية الخشبية للغرف الكبيرة الفارغة أمام النافذة ينظر إلى الشمس وهي تتابع دورتها فوق الأبنية، كان يشتهي أن يضمها إليه كما كان يفعل ليشعر بقلبها يخفق ويسمع صوتها يرن في صدره. لكنه كان مريضاً بسبب غيرته ولأنه كان يكره هذا الرجل القوي الذي أخذ زينة في أحبولته. ومع ذلك كان يحب أن يسمعها تتحدث عن أسفارها، عن البحر: "أتدري يا غزال. إن الدلافين كانت تتسابق دائماً مع مركبنا، كنت أقف في الموقع الأمامي تماماً عند الصاري، وكنا نقصد اليونان، كان البحر صقيلاً هادئاً عابساً جميلاً. وعندما كانت الدلافين تخرج من الماء بالقرب منا كانت تسبب ضجة، لا تستطيع أن تتصور، كان ذلك يحملني على الارتجاف. وأخيراً توقف المركب أمام مدينة أثينا وأصبحنا نرى كل البيوت والعمارات والتلال مع معابدها. عند ذلك تخلفت الدلافين لأنها لا تحب ضجيج المدينة، واتجهت إلى عُرض البحر..".

لم تكن تملك شيئاً من النقود. لم يكن لديها سوى مفتاح هذه الشقة التي كان أورسوني قد دفع إيجارها لمدة عام. ولم تعد روزيت تريد أن تمدها بشيء. في كل مكان كانوا يعرفون أن أورسوني قد تركها تسقط. في أحد المشارب قرب محطة القطار عندما انتهى من تحميل شاحناته قابل تومي روزيت.

قالت له روزيت: "ماذا تفعل مع هذه الفتاة؟ إنها ضائعة، سينتهي بها الأمر عند المجانين". ولكن تومي ردها بدفعة فظة. كان يكره روزيت، كان يكره العالم أجمع، وفي الشوارع كان يجري حتى الليل. كان يعمل في المحطة ثم يذهب إلى المشارب التي لم تكن تغلق أبوابها قط. كان ثمة المتشردون والقلقون الذين جفاهم النوم. لم يكن تومي يرغب في الدخول إلى الشقة. كان يوجس من أن يرى زينة جالسة قبالة الحائط شاحبة جداً وعيناها فارغتان.

كان أحد الأطباء قد أعطاها دواء هدأها ولم تعد تبدو متألمة ولكن نظرتها لم تعد تعرف الضياء. كان تومي يأتي لها بالطعام والخبز والفواكه ولكنها لم تكن تلمس شيئاً منها. الشيء الوحيد الذي قبلته كان البرتقال. كان تومي يقطعها نصفين قبل أن يزيل قشرتها وكانت تمتص اللباب. كانت من الضعف بحيث كان عليها أن تستند على الجدار لتمشي داخل الشقة، وكان تومي يرافقها في كل

مكان حتى عند جلوسها على مقعد الخلاء. كانت تدعه يفعل ذلك مثل طفلة. وفي الليل كان يمددها على فراشها وهي ترتعد من البرد. أما هو فكان من التعب بحيث يغلبه النوم عند الصباح ممدداً على الأرض ورأسه مستند على مرفقه. وعندما كان يستيقظ عند الظهر كان قلبه يخفق لخوفه من أن تكون زينة ميتة. كان يحدثها ويعيد: "زينة، استيقظي. زينة، زينة، أرجوك" حتى تفتح جفنيها نصف فتحة وتنظر إليه. ولكنها لم تكن تتكلم.

ومع ذلك ففي إحدى الليالي استيقظ منقبض الصدر. وعبثاً حاول أن يكلمها ويهزها ولكنها لم تشأ أن تفتح عينيها. "زينة، زينة، أرجوك". لم يكن يعرف ما يفعل. كان يحس بألم في صدره. جرى إلى أسفل العمارة باحثاً عن هاتف لايزال يعمل. وأتى طبيب الاستغاثة Sos ونظر إلى عيني زينة. ثم نظر إلى قناني الأدوية الفارغة واحدة بعد أخرى. وعند ذلك استدعى سيارة إسعاف ونقلاها إليها.

* * *

كان كل ذلك حلماً أو كابوساً أو ما بينهما. أما تومي فلم يعد إلى الشقة بعد ذلك قط، تلك الشقة القائمة في العمارة الجديدة في أعلى التلة، بل إنه ذهب إلى ذلك الشارع الصغير الذي كان يلتقي فيه زينة فيما مضى. لقد حدث ذلك منذ أمد بعيد بحيث لم يعد يذكر ما إذا كان ذلك حقيقة أو وهماً. دخل حتى إلى الأوبرا وصعد السلم الذي كان يجلس عليه وهو يصغي إلى زينة تغني. كان بوده أن يسمع صوتها من جديد، صوتها الخفيف غير الحقيقي الذي كان يملأ كل القاعات الفارغة، ذهب حتى إلى الغرفة ذات المصاريع المغلقة على الحائط مع ذلك القنديل الكهربائي العادي الذي كان يتأجج فوق شعرها. إلا أن القاعة كانت خالية على عروشها، وفي الغرفة كان البيانو يعلوه الغبار إذ أن أحداً لم يمسسه منذ أمد طويل.

كان ذلك في نهاية الشتاء. وبعد بضعة أيام سيحل الربيع. كان يوجد أناس في الشوارع، بنات في فساتين فاتحة، صبيان بقمصان رياضية طويلة الأكمام. وفي الساحات الصغيرة كان الأولاد يركضون ويلعبون بالكرة دون أن يحسبوا حساباً للباعة وحركة المرور والمواعيد. كان الأمر كما كان في الماضي. عندما كان يتخلص من عائلة هيربو في فوجور لم يكن من أهميته لأي شيء كان. الشر هو الآخرون الكبار الذين يذهبون بعيداً والذين كانوا يسقطون من عليائهم. وفي حي المحطة التقى تومي بروزيت. أدار عينيه كما لو أنه لم يكن موجوداً. لم يعد يعرف في هذه المدينة أي إنسان.

في المشفى كانت زينة تشارك في الغرفة ست نساء أخريات. سريرها كان بجانب النافذة. ومن خلال القضبان كانت تُرى شجرة تمر والسماء الزرقاء. إلى جانبها كانت توجد جدة مسنة اسمها صوفي كانت قد حاولت الانتحار. علقت حبل معطفها المنزلي بقضيب ستارة النافذة المعدني ووضعت الأنشوطة حول عنقها وعندما قفزت من فوق الكرسي انزلق القضيب المعدني كاسراً إحدى البلاطات. عند ذلك أخذوها ووضعوها إلى جانب زينة هناك.

عندما أتى تومي قالت: "هذا عشيقك؟، ولكنه كذلك كتكوت!". في فستانها الأبيض وشعرها المربوط بمشبك وقميصها النظيف كانت زينة تملك سحنة فتاة صغيرة. وجلس تومي على الكرسي إلى جانب السرير دون أن يتكلم. لم يكن يشاء أن تتحدث. كان ذلك كما كان في البداية عندما كانا يتقابلان في الشارع الصغير أمام الأوبرا.

كان ينتظر. كان لديه الآن كل الوقت. في الليل كان يذهب للعمل في سوق المحطة في تحميل وتفريغ الشاحنات، وفي النهار كان يبقى مع زينة ينظر إليها ويصغي إلى أنفاسها. كان يمسك بيدها الطويلة الدقيقة ليحس بحرارتها. لن يكون هناك فنادق في أمستردام ولا مراكب ولا جزر في بلاد اليونان. لن يترك أبداً أي إنسان يدمر زينة ولا صوتها ولا نظراتها".

"خذني يا غزال، كم أتمنى أن أعود إلى منزلي، أن أكون أخيراً في منزلي". كانت قد قالت ذلك يوماً عندما كانت مريضة قبل أخذها إلى المشفى، كانت ضعيفة جداً بحيث لم تعد قادرة على المسير ولا الأكل ولا النوم. كان الفراغ في طريقه لافتراسها.

أما الآن فإن تومي يعرف تماماً ماذا سيصنع، في أحد الأيام سيمشيان سوية خارج المشفى كما لو أنهما يذهبان إلى نهاية الشارع للقيام بنزهة صغيرة قبل الليل ثم العودة ساعة العشاء. في نهاية الشارع كان يوجد أيضاً شارع آخر ثم آخر. كانت توجد طرقات عبر الريف وحقول وأعشاب وخشخاش منثور أحمر الزهر، ثم يتابعان مسيرهما دون رجوع سيكون الليل جميلاً مع رشقات من النجوم. وبما أنهما لم يكونا يعرفان أين يذهبان فإن تومي سيقود زينة إلى فوجور. كانت تلك بلده الحقيقي، الأراضي الغامضة وسط البنايات، التلال، البيوت الصغيرة المنتظمة، سيطلعها على بيت آل هيربو الذي كان قد ولد فيه. وبعد ذلك سيذهبان حتى قناة أورك ليريا المراكب وهي تنزلق ببطء. سيكون ذلك في الصيف والجو حار وفي استطاعتهما أن يناما في الخلاء خلف قلعة. سوية لن يضيع أحدهما الآخر أبداً، ومن جديد سيضمها ويصغي إلى صوتها في صدره وهي تتحدث عن مدينتها البعيدة ذات الشوارع الصغيرة الضيقة والبيوت الناصعة البياض بأبوابها الزرق ونوافذها ذات الشرفات المستديرة حيث لن تعود الجدة أبداً لرؤية البحر.

❑❑

ثلاث قصص للكاتب الدانماركي[1]

هانس كريستيان أندرسُن

■ **ترجمه** (عن الدانماركية)**: حميد العقابي** ■

قطـرة الـمـاء

أنت تعرف المكبرة بلا شك، زجاجة دائرية الشكل تُظهر الشيء أكبر من حقيقته مئات المرات، لو أمسكتها ووضعتها قرب إحدى عينيك ونظرت إلى قطرة ماء من بركة ستشاهد آلاف الحيوانات الغريبة التي ليس بالإمكان مشاهدتها بالعين المجردة، ولكن تلك هي الحقيقة. القطرة تبدو كأنها صحن مليء بروبيانات تتقافز وبشراهة ينهش بعضها أرجل وأذرع ومؤخرات البعض الآخر، لكنها كائنات سعيدة قانعة بطعامها. كان هناك رجل عجوز يدعى كريبل كرابل، يفعل كل شيء على أفضل وجه فإن لم يستطع بقدرته فسيحقق ذلك بطريقته الخارقة.

ذات مساء أمسك الزجاجة المكبرة مقرباً إياها من عينه متفحصاً قطرة ماء أخرجها من بركة آسنة. أوووه آلاف الحيوانات الصغيرة تتقافز وتتدافع ويفترس بعضها بعضاً. "منظر بشع، أليس بإمكان أحد أن يجعل هذه الحيوانات تحيا حياتها بسلام وسكينة؟".

ردد العجوز مع نفسه وراح يفكر بصمت ويفكر ولكنه لم يجد حلاً غير أن يجرب طريقته الخارقة.

"يجب أن ألوّن هذه الحيوانات كي تبدو واضحة" فكر بذلك ثم صبّ قطرة صغيرة من سائل يشبه النبيذ الأحمر على قطرة الماء، لم تكن قطرة نبيذ بل إنها قطرة من دم سحري فاخر كانت تباع القطرة الواحدة منه بشلنغين. اصطبغت أجساد الحيوانات الغريبة باللون الأحمر فبدت قطرة الماء وكأنها مدينة مكتظة بعراة متوحشين.

[1] القصص مترجمة عن آخر طبعة لأعمال أندرسُن الكاملة.

"ما هذه؟" سأل طنطل[1] عجوز آخر لا إسم له.

"هل تستطيع أن تخمن ما هي؟" سأل كريبل كرابل وأضاف.

"سأهبها لك إن عرفت."

نظر الطنطل الذي لا إسم له في المكبرة الزجاجية فرأى مدينة ناسها يركضون عراة. كان مشهداً شنيعاً والأشنع من ذلك أنهم يتدافعون ويتناهشون، يعض بعضهم بعضاً ويسخل بعضهم بعضاً، الأعلى يصبح أسفل والأسفل يصبح أعلى.

"انظرْ !، انطرْ ساقه أطول من ساقي، هه، انظر ذلك الذي خلف إذنه ثؤلول يؤلمه، يؤلمه كثيراً، انظرْ، سحبوه، أكلوه، انظرْ إلى تلك الجالسة بهدوء كأنها عذراء، يبدو أنها تنشد الهدوء والسلام، أتوها، سحبوها، وأخيراً أكلوها."

"إنه منظر مُضحك حقاً" قال الطنطل.

"نعم وهل تستطيع أن تخمن ما هذه؟" سأل كريبل كرابل.

"واضح جداً" قال الطنطل وأضاف.

"إنها كوبنهاكن أو أية مدينة كبيرة أُخرى، فالمدن الكبرى تتشابه"

"هذه قطرة ماء من البركة" قال كريبل كرابل.

❐

الصبي الوقح

كان يا ما كان، كان ذات مساء شاعر عجوز في بيته حينما انقلب الطقس بشكل ينذر بالرعب، فقد هطلت أمطار غزيرة وهبت رياح شديدة. انتحى الشاعر في منزله ركناً دافئاً حيث النار أضرمت في المدفأة.

(أيها البؤساء الذين بلا ملجأ

في العراء

حيث لم يبق ثوب بلا بلل)

ردد الشاعر مع نفسه.

"افتحْ الباب، أنا بردان، بللني المطر" صرخ من الخارج طفل وهو يطرق الباب، كان المطر يهطل بقسوة والرياح تهز النوافذ.

[1] trold أو troll كائن خرافي يسكن الكهوف في الميثولوجيا الاسكندنافية. وقد استخدمت كلمة (الطنطل) المعروفة في اللهجة العراقية لأنها الأكثر دقة معنىً ولفظاً. (م).

"أه أيها المسكين الصغير" قال الشاعر العجوز ونهض ليفتح الباب. كان صبياً صغيراً عارياً والماء يسيل من شعره الأشقر الطويل، كان يرتعش من البرد ولو لم ينجده الشاعر لكان قد مات في هذا الطقس القاسي.

"أيها البائس الصغير" ردد الشاعر وأخذه بين يديه.

"تعال، تعال ستدفأ عندي، سأعطيك تفاحة ونبيذاً فأنت صبي لطيف"

كانت عيناه تشعان كنجمتين، وبرغم الماء الذي كان يسيل من شعره فقد كانت خصلاته الذهبية تبدو جميلة، كان يبدو وكأنه ملاك صغير لكنه شاحب مما أصاب جسده من برد. كان يمسك قوساً جميلة لكن أتلفها المطر وكذلك النبال فقد نصلت ألوانها جلس الشاعر قرب المدفأة وقد أجلس الصبي في حضنه وراح يجفف له شعره ويدفئ يديه، سخن له نبيذاً حلواً، شرب منه فاحمرت وجنتاه، قفز على الأرض وراح يدور حول الشاعر راقصاً ببهجة.

"أنت صبي مرح، ما اسمك؟" سأل العجوز

"اسمي أمور [1]". أجاب الصبي، ثم أضاف.

"ألم تعرفني؟ هذه قوسي وهذه نبالي، ألا تثق بي؟ انظرْ! الآن تحسن الطقس في الخارج وبزغ القمر"

"ولكن قوسك أتلفت" قال الشاعر العجوز

"هذا شيء رديء" قال الصبي ثم أخذ قوسه يتفحصها.

"لا، إنها جافة، لم يصبها أي تلف، الوتر مشدود بإحكام، الآن سأُجربها"

رفع القوس ثم أخذ نبلة من نباله، وتّر القوس مسدداً ثم رمى باتجاه الشاعر الرحيم فأصابه في قلبه تماماً.

"والآن ألا ترى أن قوسي لم يصبها أي تلف؟" قال الصبي ذلك ثم فرّ مقهقهاً.

هكذا جحد أمور أفضال الشاعر عليه، حيث أنه أدخله بيته وقدم له النبيذ والتفاح. سقط الشاعر على الأرض باكياً فقد كانت إصابته بالغة، كان يردد:

"أوووه أمور، يا وقح، سأخبر جميع الصبيان كي يتجنبوا صحبتك."

وعلى الرغم من أن الشاعر قد أخبر جميع الفتية والفتيات بأمر أمور الوقح إلا أن أمور استطاع أن يوقع بهم، فحينما يعود الطلاب من المحاضرات كان يصطف معهم ببذلته السوداء وقد وضع كتاباً تحت إبطه، يموه نفسه فيحسبونه واحداً منهم حينها يغرز نبلته في صدر أحدهم. وحينما تعود الفتيات من الكنيسة بعد الصلاة فإن أمور يتعقبهن.

---

(1) amor: إله الحب

وهكذا هو في كل حين، يقتفي خطوات الناس، يجلس في ثريا المسرح مموهاً نفسه بالضياء فلا أحد يراه حينما يرمي الناس بنباله، ويركض في حديقة الملك عابثاً. مرة رمى أمه وأباه فأصاب قلبيهما، اسألهما عنه فسيأتيك الجواب: "أمور الوقح لا تصحبه! تصورْ إنه مرةً رمى جدته العجوز بسهم فأصاب قلبها، كان ذلك من زمن بعيد ولكنها لم تنس ذلك.

هذا هو أمور

والآن عرفت أي صبي وقح هو.

❒

العنقاء(*)

في جنة عدن وتحت شجرة المعرفة، هناك أزهرتْ شجيرةُ وردٍ، من أوّل زهرةٍ فقسَ طائرٌ حلّق كشعاعٍ بألوانٍ زاهيةٍ وأغنيةٍ بهيجةٍ. ولكن حينما قطفتْ حواء فاكهة المعرفة وطردت هي وآدم من الفردوس، سقطت شرارةٌ من سيف اللهب لملاكِ الجزاء في عش الطائر فأشعلته. احترق الطائر ولكن من بيضة حمراء طار طائرٌ جديدٌ ووحيدٌ أبداً، إنه العنقاء.

قيل أنه استوطنَ أرضَ العرب وكل قرن يحرق نفسه في عشِه، ومن البيضة الحمراء يحلّق عنقاءُ آخر. طائرٌ وحيدٌ في العالم.

حولنا يحلّق الطائر بسرعةٍ كما الضوء بألوانهِ الزاهية وأغنيته البهيجة.

حينما تجلسُ الأمُ عند مهد طفلها يحلّق الطائر عند رأسِ الطفل راسماً هالة ضوئية تحيط بالرأس.

يحلّق في فضاء غرفِ الفقراءِ ناشراً ضياء الشمسِ فيها تاركاً الخزاناتِ تضوع بشذا البنفسج.

لم يكن العنقاء طائرَ العربِ وحدهم بل إنه يحلّقُ على سهولِ لاب لاند(1) المغطاةِ بالثلج مع انبعاث الضوء القادم من الشمال، يتقافز بين الأزهار الصفر في صيف كرين لاند(2) القصير، عند جبل النحاس في فهلون(3)، في مناجم الفحم في انكلترا يأخذُ شكلَ حشرةٍ تحلّق فوق كتابِ التراتيل حينما يرددها العمالُ بخشوع، يبحر على ورقة لوتس في مياه نهر الكنج المقدس فتشع عينا الفتاة الهندوسيةِ حين تراه.

أتجهلُ طائرَ العنقاء؟ طائرَ الجنةِ، إوزّةَ الأغنيةِ المقدسةَ؟

على عربةِ المسرحَ الجوّالِ جلسَ كغرابٍ ثرثار وراحَ يصفقُ بجناحيهِ السوداوين القذرين، وعلى القيثارةِ الإيسلندية موّه نفسهُ بمنقارِ إوزةٍ أحمرَ، وكغرابِ أودن(4) حطّ على كتف شكسبير هامساً في أذنهِ "الأبديةُ طارتْ في صالات ورتبورغ(5) حينما صدحت الأغنيات".

(*) في القصة يشير الكاتب إلى العنقاء بضمير العاقل المذكر.
(1) Lapland: منطقة ثلجية تمتد شمال السويد والنرويج وفنلدا سكانها يرعون الأيائل ويدعون بالساميين.
(2) Greenland: جزيرة واسعة تقع في الشمال.
(3) Falun: مدينة في السويد.
(4) Odin: إله في الأساطير الشمالية، كان حينما يمشي يرافقه غراب يحط على كتفه.
(5) Wartburg: مدينة في ألمانيا.

أتجهلُ طائرَ العنقاء؟ ذلك الذي غنّى لك الـ(مارسيلس)[6] وأنت الذي قبّلت الريشةَ التي سقطتْ من جناحه. جاءَ بجناحيهِ الزاهيين بألوانِ الجنةِ ولكنكَ ربما تشاغلتَ عنه بالنظرِ إلى دوريٍّ ذهبي الجناحين.

أيا طائرَ الجنةِ!

يا مَنْ تتجدد كلّ قرنٍ من الزمانِ، يا مَنْ تولدُ من اللهبِ وتموتُ في اللهب، صورتكَ المؤطرةُ بالذهبِ قد عُلقت في صالاتِ الأغنياءِ، وها أنتَ تطيرُ وحدك ضالاً في القفار.

لم تذكرْ الأسطورةُ إسماً لكَ غير (عنقاء العرب) وأنت الذي حينما ولدتَ من أول زهرةٍ تحت شجرةِ المعرفةِ في جنةِ عدن، قبّلك اللهُ وأعطاكَ اسمكَ الذي تستحق (الشعر).

❐❐

[6] Marseillaise: النشيد الوطني الفرنسي.

امرأة القدر

قصة الكاتب الإيطالي ماريو سولداتي(*)

MARIO SOLDATI

■ ترجمة سمير القصير ■

أعتقد بأنه حدث لكل الرجال، مرة واحدة على الأقل في الحياة، أن شعروا بانفعال مفاجئ ورائع أمام صورة امرأة مجهولة، وبتأملهم لها، على الأقل للحظات قليلةٍ، مع شعور بالشك اللامعقول والمضطرب بإن تلك، ولا واحدة غيرها، هي امرأة قدرهم.

ولا أخجل إذاً من أن أعترف بحماقة ارتكبتها ذات مرة، وأردت أن أمضي بها حتى النهاية: وأن أكتشف من عساها تكون تلك المجهولة، وأن أستنطق القدر مباشرة.

كانت الصورة بالألوان، على غلاف مجلة بلجيكية. ولست بصدد وصفها، فالمهم هو الأثر الذي تركته فيَّ. كنت أراها، مثل نجم ساحر، تصوُّر وتجمع في مستطيل من الورق الصقيل اللامع كل الصفات التي أحبها كثيراً في امرأة ما. وهكذا مثلما كان الساحر في الأساطير القديمة يعرض للبطل على مرآة المظاهر الإلهية، أو كالتجار الذين يأتون من البعيد ليعرضوا على الأمير الشاب صورة مصغرة للعروس المقبلة.

وقبل كل شيء، كان هناك شيء خاص يثيرني لدرجة يجتاحني معها: اليدين. فقد كانتا على ذلك الشكل واللون وتلك الأبعاد التي كنت أهيم بها دون أن أعرف لماذا.

لم تكن الصورة صورة ممثلة أو امرأة شهيرة أو على أية حال معروفة. ولم يكن تحتها اسم ما أو عنوان.

وضعت المجلة على رفٍ بين الأوراق والصحف القديمة. وعلى غير وعي مني، ربما كنت راغباً القيام بتجربةٍ: ألاَّ تكون تلك الصورة تحت ناظري بعضاً من الوقت، ومحاولة نسيانها وبعد ذلك مراقبة فيما إذا ما كنت لا أزال متأثراً بها.

هذا ما كان. لقد نسيت الجميلة المجهولة، ومضت بضعة شهور. وذات يوم، وبمحض المصادفة، مفتشاً بين أوراقي ظهرت أمامي. وإذا بالضربة، ضربة الصورة– الصاعقة، تتكرر. وكيف لي أن أقاوم تأمل تلك اليدين؟.

(*) ماريو سولداتي كاتب وسينمائي إيطالي.هذه القصة من مجموعته "قداس القرويين المنشورة عام 1982 عن دار النشر أوسكار موندادوري- ميلانو- إيطاليا.

كتبت حينذاك إلى أسرة تحرير المجلة. وطلبت اسم وعنوان المجهولة التي قلت إنها تهمني لتقوم بدور محتمل في جزء ثانوي من فيلم قادم.

أوصلت أسرة تحرير المجلة رسالتي إلى الآنسة، وهذه بدورها أجابتني، وبدأت منذ ذلك الحين بينها وبيني مراسلة طويلة.

كانت تسكن في "آنفرس" وتعمل عارضة للأزياء، وتتمنى بشوق أن تصبح ممثلة. بدوري لم أكن أرغب بخداعها ولا بالإعراض عن الأمل بلقاء معها. وهكذا تابعت الكتابة إليها "بأجزاء صغيرة"، وبما أنه كان واضحاً أنه لم يكن باستطاعتي دعوتها إلى إيطاليا "لجزء صغير" فقد تركت ذلك لاحتمالات قيامها بزيارة قادمة لأسباب ترفيهية.

كانت المجهولة كذلك أكثر أمانة، إذ أعلمتني بأن الصورة الشهيرة تم التقاطها منذ بضع سنوات خلت. إلاَّ أنني ومن خلال رسائلها، أصبت بخيبة أمل، فقد كنت أفكر بخط كتاب يليق بيدها، يشبه بشكل ما تلك اليد: الرشيقة، الأنيقة، المتلوية والعصبية. وبدلاً عن ذلك كان خطها حروفاً صغيرة مترددة.

مضت عدة شهور، ونسيتها، إلى أن وجدت نفسي ذات شتاء في باريس لأسباب تتعلق بالعمل. وقد عادت إلى فكري الجميلة المجهولة، خلال وحدتي يوم الأحد، خطرت لي فكرة مهاتفتها إلى "آنفرس".

وهاأنذا أسمع حينذاك صوتها عبر الهاتف: صوتاً دافئاً، فيه بحَّة خفيفة، بفعل تلك الأحرف الحلقية القاسية والإيقاعات الموسيقية التي تشكل فتنة اللغة الفرنسية التي يتحدث بها الفلامنكيون. وبما أنه لم يكن بمستطاعها القدوم إلى باريس، فقد رجتني بإلحاح أن أذهب للقياها في بروكسل. حددنا موعداً للقاء يوم الأحد التالي، حيث ستأتي لتأخذني بسيارتها من محطة القطارات في "بروكسل- ميدي" عند منتصف النهار وعشر دقائق، ساعة وصول القطار المتجه مباشرة من باريس، وأنني سأعرفها بسهولة لأنها.... وهنا تلفظت بجملة وهي تتحدث بالفرنسية دائماً، جملة تنتهي بكلمة "بيضاء".... "فراء أبيض"؟ قلت بالإيطالية فراء أبيض.

لا، قالت: لا، ليس هناك من فراء. كان صوتها يتحدث ويقول شيئاً ما لم أفهمه ومن جديد انتهى بكلمة "بيضاء"، وعلى كل حال ختمت بأنني سأتعرف عليها من الصورة.

بالنسبة لي، قلت لها، إنني أضع نظارات، ولي شاربان وقبعة "بيريه" وأرتدي معطفاً لونه أزرق داكن.

أتى يوم الأحد. وأصبح الجو بارداً. كنت مجبراً على أن أعرض عن ارتداء المعطف الأزرق وأن أستبدله بآخر رمادي أحمر. أكثر منه سماكة.

خرج القطار من باريس وظهر أخيراً الريف. كان نهاراً قارساً ورائقاً، والسماء في الأعلى زرقاء رمادية يتلون كل شيء حولها بانتظام وتدريجياً إلى رمادي زهري. كانت الحقول مقسمة ومحروثة حسب مقاسات هندسية ممتازة. وغابات متراصة ترتسم في الأفق، كانت تجتاز بمقطع واضح الحقول لتصل إلى السكة الحديدية، وتحاذيها لبضعة كيلومترات لتعود من بعدها وتنفتح كالستارة.

كنت وحدي في المقصورة مع صيادٍ، سيد في منتصف العمر، شعره كالفرشاة، له شاربان على الطريقة الأمريكية، قوي البنية، قصير وسمين، وهيئته جدية، إنه صورة حقيقية عن فرنسا كما هي، والتي يتشبث الغرباء، أياً كانوا لاتينيين أو أنغلوساكسونيين، في رأيهم منكرين أنها كذلك. لابد وأنه قد تناول بكل تأكيد إفطاراً جيداً، قهوة بالحليب وكرواسان. وهاهو الآن ينقب في كيسه المصنوع من القماش والجلد، الممتلئ بالخرطوش، والتي راح يفتح بعضاً منها بواسطة سكين صغيرة، ويفرغ الكرات الصغيرة على سعفة يده، ويتفحصها. وفي النهاية يخرج أوراقاً كبيرة عليها أرقام ومشاريع، هي على الأرجح بيانات مجالس الإدارة، راح يقرؤها بانتباه شديد. ومن وقت لآخر، وبينما هو يقرأ، كان يرفع، للحظة، شفته العليا ويمتص الهواء ما بين أسنانه صافراً صفيراً غريباً وحانقاً.

أما أنا فقد كنت أفكر بالفتاة البلجيكية التي أحلم بها منذ أكثر من عام، والتي سألقاها أخيراً بعد قليل. هل ستكون حقاً مشابهة للصورة؟ وإذا ما كانت، ماذا أنا قائل لها؟، أو ستكون لدي الشجاعة لأكشف لها، أو على الأقل أن أجعلها تشتبه باهتمامي الأكثر إنسانية منه مهنياً؟ وهي، في حالة كتلك، كيف ستتصرف؟.

كان الصياد يصفر، بفواصل منتظمة وبشكل لا ينضب معه الصفير. إنه لأمر غريب، مع أنني معجب بشكله قوي البنية، الريفي والبرجوازي، فإن ذلك الصفير سبب لي الكثير من الإزعاج. وعند لحظة معينة، وبعد أن آتى بصفرة أقوى وأكثر تصميماً، كان عليَّ أن أمسك نفسي عن الوقوف على قدمي صارخاً في وجهه أن يتوقف عن إصدارها. خرجت إلى الممر. بدأ القطار يخفف من سرعته. كانت تلك محطة "كومبينه". قام الصياد، ولدهشتي، فجأة بجمع خرطوشاته وكيسه وقبعته وبندقيته ونزل من القطار.

وقد بقيت وحيداً، استسلمت لإغراء لا يقاوم. أخرجت من حقيبتي التي حملتها معي، المجلة التي عليها الصورة وأسلمت نفسي مرة أخيرة لذلك التأمل العبثي.

إذا كانت لها هذه النظرة، قلت لنفسي، وهذه الابتسامة وهذا الجسد، ولكن على الأخص هاتان اليدان، فإنني سأقع بحبها. وإذا ما وقعت بحبها سأعلم، قلت لنفسي، كيف أتغلب على كل مقاومة. فأنا لم أعد شاباً صغيراً. ولن أتردد بأن أعدها بدور البطولة. فالمهم أن تكون هي كما الصورة.

بروكسل– ميدي. رفعت نظري عن الصورة فقط عندما فهمت أن القطار، وقد أبطأ من سرعته، كان يدخل المحطة. كانت عيناي تؤلمانني للجهد المبذول بالتحديق هكذا مطولاً على صورة طولها عشرين أو ثلاثين سنتيمتراً، وفي الوقت نفسه، لتكبيرها بالخيال وإحيائها على الطبيعة.

نهضت معداً نفسي للنزول. على الكرسي المقابل كانت قد بقيت هناك سكين الصياد الصغيرة. سكين جميلة. وبعد برهة قصيرة من التردد (لم يكن يراني أحد) تناولتها ووضعتها في جيبي.

بروكسل– ميدي.

نزلت من القطار حتى قبل أن يتوقف. وتجاوزت، راكضاً، المسافرين الذين كانوا قد نزلوا من العربات الأولى الأمامية. كنت أريد تبديل الفرنكات الفرنسية إلى فرنكات بلجيكية، وأن أتقدم إلى

المخرج قبل أن يكون جميع مسافري القطار قد انتهوا من تقاطرهم في الصف. فقد خشيت، بخلاف ذلك، أن تذهب الفتاة خائبة إن لم تعد ترى أحداً يخرج.

متجاوزاً بسرعة بهو المحطة المستطيل الكبير نحو مكتب صرف العملات، نظرت إلى يساري، إلى مجموعة المسافرين الذين هم أكثر سرعة بكثير مما كنت أريد، وهم يتوجهون نحو المخرج. وإلى ما وراء السياج الحديدي القصير، وواجهات الأكشاك الزجاجية الصغيرة كان هناك رهط من الناس في الانتظار، معتماً على الخلفية المشمسة للبيوت العالية التي كانت ترتفع على الجانب الآخر. لابد وأنها بانتظاري بين ذلك الجمهور بالتأكيد. بدا لي أنني لاحظت في النسق الأول، شيئاً ما أبيض اللون: سترة أو معطفاً قصيراً أبيض اللون موديل "مونتغمري". وقلت لنفسي أنه لابد وأن تكون هي. وهكذا، داخلاً إلى مكتب صرف العملات، رفعت يدي باتجاه تلك السترة البيضاء بحركة نداء وترحاب. لكنها حركة غبية ولا فائدة منها إن لم تكن في حالة أنها عرفتني عن بعد تلك المسافة؛ في خضم اتساع المحطة وأنا بمعطفي الذي لم يكن أزرق، وهذا أمر مستبعد بما فيه الكفاية.

عندما خرجت من مكتب صرف العملات، بحثت على الفور بنظري: كانت السترة البيضاء قد اختفت.

وصلت إلى بوابة الخروج مع آخر المسافرين على قطار باريس، وبينما كنت أعرض للمراقب بطاقتي التي ستلزمني في ذلك المساء نفسه من أجل رحلة العودة، رفعت نفسي على أصابع قدمي واستعرضت بنظرة عين واحدة جميع أولئك الذين مازالوا بالانتظار خلف السياج الحديدي. كانوا قلة الآن، عشرة أشخاص بمجموعهم، وبينهم، من غير المفيد أن أوهم نفسي، سواء كانت بيضاء أو غير بيضاء، لم تكن هناك.

خرجت إلى الطريق. كانت طويلة ومستقيمة، تجتازها قضبان سكة الترام. أبنية رمادية على اليسار تمتد نحو الضواحي، وعلى اليمين تنتهي قبالة ساحة المحطة. ابتعد آخر المسافرين، الذين وصلوا على قطاري، على أقدامهم أو بالسيارة أو نحو الترام الذي كان جاثماً على أرض الساحة ما بين طاولات سوقٍ للبيع. إلاَّ أن السوق أيضاً لم تكن قد انتهت حينذاك حيث كان بعض الرجال يفككون الطاولات والمظلات والخيام ويحمّلون بضائعهم على شاحنات صغيرة.

أما بالنسبة لما تبقى، فإن الطريق أمامي كانت فارغة مثل كل أيام الآحاد، خمس أو ست سيارات متوقفة على الرصيف المقابل. فكرت بأن الفتاة تنتظرني في واحدة منها. وفكرت حتى بأن بيضاء ربما تكون السيارة. إلاَّ أنه لم تكن هناك واحدة بيضاء. فقط واحدة صفراء، صفراء بالتأكيد، لدرجة أنه حتماً لا يمكن أن تدعى بيضاء. على أية حال، عبرت الطريق وتفقدت السيارات واحدة تلو الأخرى. كانت جميعها فارغة ومقفلة.

عدت إلى المحطة دونما صعوبات من الموظفين. شرحت لمراقب عجوز أجرد، نحيل، يضع نظارات، وطيب القلب، كيف أنني أنتظر آنسة ستأتي من "آنفرس" ولا أعرفها. تركني العجوز، مبتسماً، أمر.

ما أن أصبحت في الداخل حتى انتبهت إلى أنه، في العمق، وعلى الطرف الآخر المقابل من المحطة، كان هناك مخرج آخر لم أنتبه إليه سابقاً خلال استعجالي. اندفعت بسرعة. ربما هي مسألة

ثوانٍ. يمكن أن تعتمد حياتي (للقاء امرأة قدري) على لحظة من التأخر. ربما انتظرتني الشابة على بوابة ذلك المخرج والآن، وقد يئست من رؤيتي، تتصرف، وأنا ربما، وصلت إلى المكان بكسر من الثانية كافٍ بالنسبة لها أن تختفي خلف زاوية من الطريق أو لتصعد سيارة مقلعة.

إلاَّ أن المقصود هو مخرج ثانوي، مخرج للبضائع والحقائب. له منحدرات لولبية من الإسمنت للسيارات والعربات التي تصعد إلى الطوابق العليا. كان المكان مقفراً، جامداً وبلا حياة. ومن تلك الجهة أيضاً في الشارع العام، لم يكن أحدٌ يمر.

رجعت إلى الخلف وعدت مرة أخرى إلى المحطة وذهبت مباشرة إلى مكتب الهاتف. حصلت فوراً على المكالمة مع "آنفرس". تحدثت إلى الخادمة. لقد رحلت الآنسة كي تلاقيني. لم يكن ممكناً أنني قد رأيتها. وحده فقط، عطل في السيارة يمكن أن يكون قد أخرها. السيارة، أجل "كاديلاك بيضاء". أخيراً! واضعاً السماعة في مكانها رأيت عبر زجاج غرفة الهاتف، تأتي نحوي وباتجاهي، شخصية مسرعة، رشيقة، وهي الوحيدة بشكل مطلق في المحطة الكبيرة الخالية الآن، امرأة ترتدي فراء النمر.

كانت هي.

كان العجوز ذو النظارات، الذي تتبع عن بعد كل حركاتي، قد قال لها أني دخلت مكتب الهاتف.

خلعت القفاز لتعطيني يدها: اليد الملأى بالأساور الرنانة المذهبة، اليد التي حلمت بها طويلاً والتي تكفيني الآن نظرة بسيطة للغاية، هاربة، بينما أشد عليها بيدي، لأحكم عليها في حقيقتها. لم تكن ذات اليد التي في الصورة. ربما هي تشويه بصري، ربما تعديل للعدسات أو للمسافة التي التقطت بها الصورة، الأمور التي سببت خطأي. لم تكن نفس اليد، ولم تكن ولا يمكن أن تكون، المرأة التي حلمت بها.

أكرر أنني فهمت كل شيء، أي في لحظة بينما كنت ألمح بطرف عيني وأشد وأشعر بتلك اليد في يدي. إذاً ها أنذا قد أخطأت مرة أخرى. الساحر (الناشر البلجيكي الذي أرسل لي المجلة بغلافها الذي يحمل صورة المرأة المثالية بالنسبة لي) قد خدعني. ولم يكن هناك من شيء يمكن فعله.

بينما كنا نتبادل جمل المحادثة الأولى ونحن نتوجه نحو المخرج، نظرت لحظة إلى وجه الفتاة، لتجربة أخيرة وبأمل أخير. جذابة، لطيفة، ذات عينين كستنائيتين، وابتسامة حلوة... كانت المرأة المصورة. أجل لقد تعرفت عليها، لكنها لم تكن هي، لم تكن تلك التي جعلتني الصورة أحلم بها.

– هل نحفت؟ قلت لها على الفور.

– أجل. أجابتني مفتخرة وكأنني تلفظت بإطراء لها.

– "في الصورة الشهيرة" ألححت "كنت أكثر بدانة بكثير.".

– لقد كتبت لك، أليس كذلك؟. إنها صورة التقطت لي منذ سنتين.

– "كانت تعجبني أكثر حينذاك" أوضحت لها. ولكن لم يكن الأمر مسألة بدانة أو نحافة. كانت امرأة لم يكن باستطاعتي أن أحبها أبداً على أية حال. أحسست بتلك الاستحالة بدقة مطلقة. والمشكلة، الآن، كانت أن أقضي معها يوم أحد طويل للغاية، وأن أتحدث معها لساعات كثيرة. وأيضاً، وهذا مفهوم، عن دورها في فيلم قادم.

وصلنا إلى الكاديلاك البيضاء، المتوقفة أمام المحطة على أطراف السوق، بالقرب من الطاولات التي كان الباعة الجوالون ينتهون من تفكيكها.

جلست الشابة خلف المقود، وأنا إلى جانبها. أدرات المحرك. وبالرغم من معرفتي الضحلة بهذا الموضوع، انتبهت إلى أنها لا تعرف القيادة. أم أنه الاضطراب لكونها التقت المُخرج الذي سيستطيع تحقيق أحلامها؟.

– "كنت ملكة جمال بلجيكا" شرحت لي "وأيضاً ملكة جمال أوستندا". أجل منذ سبعة سنوات خلت" وابتسمت، وبدلت السرعة، ووصلت إلى تحت الطاولات ضمن فوضى البضائع المنتشرة على الأرض وحركة أولئك الذين يفككون الخيام. كان على الكاديلاك أن تمر، وكان كل المكان صالحاً للمرور: الحيز الخاص بالترام كان خالياً ومؤشراً بقضبان سكة الحديد. إلاَّ أن مضيفتي لم تجرؤ على المرور. إنها تفضل، شرحت لي، أن تعود إلى الوراء وأن تدور حول الساحة.

وبعصبية وضعت يدها المحملة بالذهب على ذراع تغيير السرعة، وحاولت أن تضع مؤشر السرعة إلى الخلف. صرّ مسنن الغيار واهتز الذراع وشبَّ.

وأخيراً انطلقنا مجدداً بالسير إلى الوراء. بضعة أمتار، ثم فرملة فجائية، بالكاد حصلت في وقتها كي لا تصدم شاحنة.

انطلقت من جديد إلى الأمام محاولة أن تدور حول الترام الذي كان هناك أمامنا، متوقفاً عند نهاية الخط. يبدو لي أنها مناورة بسيطة للغاية. إلاَّ أن الكاديلاك وثبت للأمام لتصدم بمقدمتها بوابة الترام. انفجار بسيط، وتأرجح شيء ما صغير لامع أمام غطاء المحرك، ثم صوت معدني رنان على الإسفلت.

– "لا شيء" قالت وقد احمرت من الارتباك محاولة الابتسام "اعذرني!".

لكنني نزلت لأرى. وبينما كنت متجهاً إلى غطاء محرك السيارة، التي كان أحد مصابيحها يتدلى معلقاً بشريط كهربائي، طلع علي حشد غير متوقع ومطمئن، من جميع الجهات، وأحاط بالكاديلاك البيضاء. أين كان كل هذا الحشد من الناس مختبئاً حتى لحظة مضت؟. لا صرخة، لا تعليق ولا حركة. هادئين، مبتسمين، شقر، خدودهم متوردة، عيونهم زرقاء سماوية، ينظرون دون أن ينبسوا بشيء، منتبهين ومتسلين، الكاديلاك، المصباح المتدلي، الفتاة خلف مقود السيارة، وأنا الذي عليَّ أن أفعل شيئاً ما بشأن المصباح. حاولت إعادته إلى مكانه، لنقل هكذا، إلى مداره، حتى ولو بشكل مؤقت، بقدر ما يمكن حتى لا ينجر وينسحب على الأرض، وكي يكون باستطاعتنا الوصول هكذا إلى ورشة ميكانيكي.

كان رجلا شرطة قد اقتربا بهدوء عظيم من الفتاة وطلبا منها أوراق السيارة. وبطرف عيني رأيت من خلال دفتر المرور أن الكاديلاك ليست ملكها وإنما تعود لشخص ما إسمه وليامز، أمريكي.

جهدت المسكينة بتقديم إيضاحات لم يطلبها منها رجلا الشرطة، وكانت في بعض الأحيان تبتسم وهي على الدوام أكثر ارتباكاً حيالي، وفي نهاية الأمر وقعَّت على أوراق وضبوط شرطة معقدة.

أثناءها كنت، وأنا على الدوام أشعر بخجل أكثر تجاه الجمهور الواجم المبتسم والساكن الذي تحلق حولنا، أجاهد مع المصباح محاولاً تثبيته بلا جدوى. وعندما رفعت نظري، التقيت بتلك الوجوه وردية اللون، سماوية العيون، وأطقم الأسنان الضاحكة: وجوه ميكانيكيين، تقنيين، كلها، أو تقريباً جميعها، كنت متأكداً من ذلك. كان بإمكانهم جميعاً، أو كلهم تقريباً، أن يقوموا بثانية واحدة بما كنت أحاول القيام به. بشكل أخرق منذ أكثر من عشر دقائق.

عدت إلى الوراء، إلى الفتاة وسألتها أين عدة السيارة. لم تكن تعرف.

فتذكرت حينها سكين الصياد الصغيرة. وأخرجتها كالمنتصر. كانت سكيناً معقدة وجميلة للغاية. كان فيها أيضاً مفك للبراغي. وتحت أنظار خمسين ميكانيكياً لاهين ومتسلين، شددت بأحسن وأفضل ما يمكن، وبجهد عظيم، برغي المصباح. وبينما كنت أشد البرغي، ألقيت بضع نظرات مواربة على الفتاة التي كانت تنتظر، بمعطفها المصنوع من فراء النمر، وعلى يديها الجميلتين، اللتين لم تعودا جميلتين بالنسبة لي، المتروكتين على المقود. وقد فكرت بقلق. متى سأعود إلى المحطة، بعد أن تنتهي فترة ما بعد الظهيرة بخيرها أو شرّها. وسأكون أخيراً قد بقيت لوحدي، وأخذت القطار. وعند منتصف الليل! في محطة الشمال!. كان ذلك سراباً، نصفه حلو للغاية. لقد ضحيت خلاله بمحبوبات ومعشوقات أخريات من مثلها، مع أنها جميلة أيضاً، وكان عليها أن تبقى كل النهار إلى جانبي. وهاأنذا الآن قد قمت بتجربتي العظيمة. كم من الوقت كنت محصناً؟

❑❑

(تزداد الشكاوى من أساليبي)
قصة الكاتب الألماني المعاصر: مارتين فالسر(●)

■ ترجمة: عدنان حبّال ■

الجرأة الضرورية لكل من أراد أن يصبح لصاً يسطو على صناديق التوفير ويخطو بثبات فوق أرض صالة البنك المصقولة المضاءة، هذه الجرأة كانت تنقصني عندما ألحّ المهتمون بتربيتي عليّ أن أختار بنفسي مهنة أمارسها. كنت أرغب في شغل الغابات، لكنّ هذه أيضاً مهنة تحتاج إلى جرأة اللصّ الذي يقتحم المصارف ويسطو عليها. بل يبدو لي عن كثب أنّ الإنسان، لكي يمارس أية مهنة كانت، يحتاج إلى جرأة رجل يقتحم الساحة بمسدس مملوء بالرصاص –أو فارغ كما يحدث في حالات كثيرة– ويفرض سيطرته على الجميع. ويحصل على ما يريد من مال، ثم يبتسم ويتراجع ويختفي فجأة كما ظهر.

وهكذا قررت أخيراً العمل كبواب. وأصبحت فعلاً بواباً في مصنع للألعاب. كنت أظنّ أنّ الكثيرين من زملائي البوابين يصابون بعد ممارسة هذه المهنة بالعجرفة والجلافة، وأنهم أثناء وبعد دوامهم الرسمي يختالون بين الناس بوجوه باردة قاسية، ويشيرون حولهم بحركات من أيديهم تعبّر عن الصدّ والازدراء. لكني لم أصبح كذلك، رغم أنني أبذل ما بوسعي كي أؤدي عملي طوال النهار بأسلوب قاسٍ تماماً لا رحمة فيه ولا عاطفة. حتى أنني أَلِفْت وجودي في حجرة البوّاب الزجاجية منذ البداية، وأنِست إليها كبيْتي. وفهمت أيضاً على الفور كيفية تشغيل الأزرار لفتح وإغلاق الأبواب المحروسة بعد أن شرحوا لي ذلك مرّة واحدة فقط. وما أن تصفحت دليل الهواتف الداخلية لمسؤولي الشركة حتى حفظته كلَّه عن ظهر قلب.

وأعترف الآن أنني أحسست بشيء من الرهبة عندما واجهني أول زائر اقترب مني. خفت أن يلقي عليّ أسئلة لا أستطيع الإجابة عنها وخشيت ألاّ أوفّق في اختيار التعبير المناسب الذي يتوقعه الضيف جواباً عن سؤاله. إذ من السهل جداً أن يفشل البوّاب في عمله، لأنّ هؤلاء الضيوف الزائرين الذين يفدون إلى المصنع الواحد تلو الآخر رجال يتصفون بالوجاهة الكاملة، والبواب لا يعرف من منهم يحبّ رؤساؤه في الشركة استقباله ومن لا يحبون. أضف إلى ذلك أنّ كلّ من يعمل في المصنع يعتقد أنه رئيس للبواب. ليس ثمة زملاء للبواب، بل كلهم رؤساء له، وعليه أن يتصرف بأساليب ترضي عنه الجميع.

قد يظنّ بعض الناس أنّ على البوّاب فقط أن يرفع سماعة الهاتف ويتصل بالمكاتب ويسأل ما إذا كان السادة المسؤولون فيها يرغبون بالسيد الزائر فلان أو لا يريدون رؤيته. لكنّ الرؤساء في المكاتب حسّاسون جداً، وقد يؤدي استفسار هاتفي من هذا النوع إلى استفزازهم بشكل فظيع، فينهالون على البواب عبر الهاتف صراخاً وتوبيخاً، بحيث يجد نفسه عاجزاً تقريباً عن تمالك نفسه وحبس دموعه في عينيه، لاسيما وأنّ الزائر يبقى واقفاً في مواجهته ينتظر الردّ العاجل وقد التصق بالكوّة وثبّت نظراته على البواب بفضول. وكذلك فإن ردّ البواب المرتقب لا يجوز أن يدلّ على شيء من الصراخ والتوبيخ القادميْن من السيد في المكتب الفخم صاحب الأعصاب المرهفة والمرتّب الشهري الضخم. إن واجب البواب يحتم عليه أن يترجم على الفور صرخة الغضب التي أطلقها السيد فوق بسبب انزعاجه الكبير إلى ابتسامة ما تعبّر عن الأسف، وإلى حركة مهذّبة تواسي الزائر وهو يستدير عائداً من حيث أتى وينسى أنهم طردوه.

إنّ عملية الترجمة الفورية هذه تحتاج –صدّقوني– إلى تعلّم وإتقان. وأنا أفعل أكثر من ذلك، فكثيراً ما أميل برأسي كلّه، وعليه سماعة الهاتف، إلى الخلف حتى أصل إلى بطانة معطفي المعلق ورائي، واستخدم هذه البطانة كاتماً للصوت، يمنع عن أذنيْ الضيف سماع الصراخ الهائج الوارد من المكتب. وبالمناسبة هناك أمر من الإدارة العليا –أي من صاحب المصنع شخصياً– يمنع معاملة الزائر بخشونة مهما كان هذا الزائر. وينطبق هذا الأمر العلوي طبعاً على الجميع، ولكن لا يطلب تنفيذه عملياً وواقعياً إلاّ من البواب، وقد نفّذته راضياً مسروراً، لأنني أجده أمراً حسناً ويستحق أن يوضع في منزلة أفضل من غيره من أنظمة المصنع.

ثم عوّدت نفسي عدم اللجوء للهاتف إلا نادراً وعند الضرورة القصوى صرت أتفحص الزوار وأختبرهم أوّلاً، ثم أقرر ما إذا كانوا على حقّ في طلبهم مقابلة رئيس قسم المشتريات أو وكيله أو رئيس قسم التصميمات أو متعهد المقصف أو حتى أحد المدراء بما فيهم رئيس المستخدمين. وربما تسرّعت في ردّ البعض على أعقابه دون مبرر منطقي، لكني اكتسبت بعد فترة من استلامي العمل وبالتدريج الخبرة والقدرة اللازمتين لاستجواب كلّ شخص يقف أمام كوّتي باسلوب غير متكلّف ولا يثير أية شكوك. إنه أسلوب مختلف تماماً عن أساليب المحققين الجنائيين أو من على شاكلتهم من الفضوليين. أسلوب يبدو حديثاً مرتجلاً شيّقاً يستمتع به الطرفان ويؤدي مع ذلك إلى الوصول بدقة للغرض المطلوب، بحيث أكون في نهاية هذا الحديث قد أحطت إحاطة كاملة بمدى أهمية هذه الزيارة بالنسبة لمصنعنا، وصرت في وضع يمكنني فيه أن أقرّر وأنا مرتاح الضمير: هل أردّ الزائر على أعقابه أم أفسح له الطريق ليدخل!

وحتى عندما أصدّ الزائر –وهذا ما يحدث في أغلب الأحيان– أعرف كيف أُقنعه بعدم جدوى لقائه مع ذلك السيّد الذي أراد التكلم معه في مصنعنا. لقد حصلت على معلومات وفيرة حول كلّ الاختصاصات الفنية المتعلقة بعملنا، بحيث أستطيع أن أعطي جواباً دقيقاً إلى مندوب شركة ما جاء ليفاوض رئيس قسم المشتريات في عقد صفقة من الصاج الأبيض مثلاً، وأن أبيّن له فُرص عرضه في النجاح أو الفشل. كذلك تعلمت كيف أطيّب خاطر تجار المفرّق الساخطين الذين يأتون لمقابلة رئيس قسم المبيعات، وأن أهوّن المسألة على الفلاحين الذين يريدون تموين مقصف المصنع

بمنتجاتهم الغذائية، وعلى المصمّمين الذين يفدون زرافات وأفراداً ليهاجموا رئيس قسم التصميمات، وليلحّوا عليه في شراء تصميماتهم عديمة الفائدة لنا.

كذلك استطعت حماية مصنعنا من شرّ الكتّاب والرسّامين ذوي النظرات القاسية المتحدّية، وهم يحاولون الانتقام من رئيس قسم الدعاية لأنه بعث إليهم رسائل يرفض فيها عروضهم، رغم أنّ هؤلاء المصمّمين والفنانين لا يقتنعون بالكلام العاقل المتزن إلاّ بصعوبة أكبر. وهكذا فأنا هنا على باب المصنع أمثّل شخصياً (ولا يمكنني أن أجد تعبيراً أكثر دقّة من تعبير التمثيل الشخصي) كلّ السادة المدراء والمسؤولين. وإنّ ما يحققه المصنع من زيادة مطّردة في المبيعات يعود إلى أسباب ليس آخرها أنني أقوم هنا بتحصين الشخصيات الكبيرة عندنا، وهي شخصيات ما أسهل تعرّضها للإصابة بالانزعاج من مقابلة الزوّار.

لكن هؤلاء السادة لا يحسّون بذلك على الإطلاق. إنّ هذه الشخصيات الهامة لا تفهم مثلاً أنني أحتاج إلى وقت وجهد كبيرين كي أقنع هذا الزائر أو ذاك إقناعاً حقيقياً متيناً لا يتسرّب إليه الشكّ بعدم فائدة الزيارة أو المقابلة المطلوبة. ولقد أدّت النقاشات الطويلة التي كنت أجريها عبر كوّة غرفتي مع الزوار العنيدين إلى أن يتشكّل (بعد أن يمرّ بالكاد نصف ساعة على بدء الدوام) طابور من الناس يزداد طوله من لحظة إلى أخرى. وهاهي ذي الشكاوى من أساليبي في معاملة الزوار تزداد وتزداد. وخاصّة لأنّ بعضهم زيّنت له قلّة أدبه أن يتخذ من الحشد المتزاحم ستاراً يتسلل خلفه إلى داخل المصنع دون استئذان، أو لأن أحد السادة المدراء شاء أن يغادر المصنع مسرعاً على حين غرّة، فعطّله طابور المنتظرين لحظات عن الخروج..

صرت أسمعهم يقولون إني أعمل ببطء شديد أو بتثاقل يزيد عن الحدّ المعروف والمسموح به للموظفين بل ويتجاوز الموضوعية. لكنّ هذه الألوان من الشكوى والنميمة لا تكشف إلا عن ضآلة المعرفة بطبيعة عملي، بحيث أنني لا أدري في الواقع كيف أدافع عن نفسي تجاهها. وأودّ أن أرى ما سيحدث لو أنني عاملت الزوار بخشونة واختصار، ربما ظلّ مدخل المصنع في هذه الحالة فارغاً وخالياً من الناس، لكن هواتف الإدارة لن تكفّ عن الرنين ونقل مكالمات الاحتجاج الصارخ، وعندها سوف تسوء سمعة المصنع كثيراً وينخفض رقم توزيع منتجاته بشكل مريع. إذ إنّ أمر الإدارة العليا بعدم الإساءة إلى أيّ زائر كائناً من كان لم يصدر اعتباطاً، وأنا لا أستطيع أن أركض إلى المدير العامّ راجياً منه أن يُخرس تلك الأفواه الشاكية من أساليبي. سيقول لي ساعتها بكلّ بساطة إنّ عليّ أن أفعل كذا دون أن أتجاهل أمراً آخر كذاك. ولكن كيف يمكنني أن أقنع زائراً بأنّ الشركة لا تستطيع استقباله وأبقى سريعاً ومهذّباً في آن واحد؟

يستطيع المرء أن يقنع بجملة واحدة شخصاً ما ربح الجائزة الأولى في مسابقة ما" أما أن يقنعه بأنّ التصميم أو النصّ الذي يقترحه أو الصاجات أو الخضار التي يريد بيعها كلها أشياء لا تحتاج الشركة إليها.. أن يشرح له ذلك بأسلوب يؤدي إلى مغادرة الزائر المبنى وهو يتغنّى بمديح الشركة وموظفيها، فهذه مهمة أتمنى لو يجرّبها واحد من زملائي أو أعدائي مرّة واحدة خلال دقيقتين...

إذن ماذا بوسعي أن أفعل؟ إنّ طابور المراجعين أمام غرفتي يزداد طولاً يوماً بعد يوم. وأنا أحس بمزيد من الحيْرة والقلق، لأنني أدرك الخطر الذي يداهمني. وهكذا لم يعد كلامي مع الزوار يخرج من

فمي سلساً منساباً كما كان فيما مضى. وها أنا ذا أتلعثم وأتصبب عرقاً، بل وأحتاج إلى وقت أطول من الوقت الذي كنت أستهلكه، ودون أن أتوصّل إلى النتائج التي كنت أتوصّل إليها في التخفيف عن أصحاب الحاجات في كلّ الحالات..

وقد حدث بالفعل أن ثار أحدهم ضدّي، صرخ في وجهي وشتمني، ثم دفع الباب وانطلق خارجاً بحنق وغضب. ماذا أفعل؟ لم أعد قادراً على تغيير الوضع السيء الذي وصلت إليه الأمور، ولابد لي أن أعترف أخيراً بأن السبب الذي دعاني إلى تسجيل مراحل التطور الذي مررت به في عملي بهذا الإسهاب والتفصيل هو أنني أريد بصراحة أن أبرّر موقفي، راجياً أن أجد في أيّ مكان، خارج المصنع على الأقل، تفهماً لسلوكي وتصرفاتي. فلقد دعيت للمثول غداً أمام السيد مدير المستخدمين، وظننت لأول وهلة أنّ المسألة لن تتعدّى لفت نظري أو تنبيهي من باب التحذير المبدئي. لكني لم أعد الآن أظنّ ذلك، لأنّ رجلاً فظاً جلفاً ذا فم بلا شفتين وقف بالأمس في الطابور أمام كوّتي وطلب مني أن أخبر السيد مدير المستخدمين بقدومه، وقال إنه جاء بناء على استدعائه مباشرة من قبل المدير نفسه.

وسألته وأنا أدير قرص الهاتف عن الموضوع الذي يريد التحدث فيه، فاعترف بأنه يتقدّم لشَغل وظيفة البواب التي أعلنت الشركة عنها. وطبعاً نجح الاتصال الهاتفي من المرّة الأولى، وأبلغت من الزائر القادم، لكن سبابتي التي أدرت بها قرص الهاتف بردت فجأة وتصلبت وصارت قطعة من الجليد، أما الرجل فقد دخل المبنى وعاد بعد نصف ساعة منشرح الصدر منبسط الأسارير، حتى أنني سمعته يصفّر بفمه غير المرئي وبوضوح لحناً يعبّر عن الفرحة الغامرة. وتابعته بنظرات مشدوهة وقلت في نفسي: على الإنسان أن يملك جرأة هذا الرجل وأن يكون جريئاً في كلّ شيء. لكني ظللت طوال الوقت أحسّ بشيء من الخجل لأنني لم أستطع أن أكون سوى بواب.. وها أنا ذا أتبيّن الآن أنّ الإنسان يحتاج، لكي يكون بوّاباً أيضاً، إلى جرأة اللصّ الذي يسطو على مصرف. يحتاج إلى تلك الجرأة التي أبحث الآن عنها في نفسي دون جدوى...

❐

(●) العنوان الأصلي:

"Die Klagen Uber Meine
Methoden Haufen Sich"
Martin Walser

مارتين فالسر أحد كبار الأدباء الألمان الذين وضعوا دعائم الأدب الألماني المعاصر بعد أن كان عليلاً هزيلاً إبّان العهد النازي والحرب العالمية الثانية. ولد فالسر عام 1927 في مدينة فاسربورغ المطلّة على بحيرة بودن سي جنوب ألمانيا، واقتيد عام 1944 وهو فتى ابن سبعة عشر عاماً ليشارك في الحرب الهتلرية ويعيش أهوالها ثم ليعود بعد انتهائها إلى مسقط رأسه ويتجه فوراً لدراسة الأدب والفلسفة والتاريخ، حتى حصل عام 1951 على درجة دكتوراه برسالة كان موضوعها "وصف الشكل" تناول فيها أدب كافكا.

عمل فالسر في إذاعة شتوتغارت ثم في تلفزيونها مؤلفاً ومخرجاً، وقد لقيت أعماله الدرامية نجاحاً كبيراً. لكنه وفي عام 1957 عاد إلى قريته على بحيرة بودن سي كي يتفرّغ للكتابة الأدبية المقروءة ويحصل على جائزة "الجماعة 47" عام 1955، ثمّ على جائزة

هيرمان هيسه التقديرية عام 1957 وجائزة شيللر التذكارية عام 1965. أهم أعماله: "طائرة فوق البيت وقصص أخرى" (1955)، رواية "نصف الوقت" (1957)، "حكايات كاذبة" ومسرحية "البجعة السوداء" (1964).

قصة "تزداد الشكاوى من أساليبي" تدلّ على أسلوبه غير المباشر في نقد المجتمع الصناعي الاستهلاكي ومعاناة الإنسان في محاولته التأقلم مع واقع حياة هذا المجتمع.

❑❑

احتفال المرض

القاص الألماني:

فالتر ي ريشارتس: Wallter E. Richartz

■ ترجمة: نوال حنبلي ■

لقد انتهى الأمر، واجتزته سالماً، وأفكر فيه بمشاعر متمازجة، فثمة أشياء جيدة وأخرى سيئة.

"اجتاز".. هكذا يقول المرء أيضاً عن أيام الأعياد. فيسألك: "هل اجتزت عيد الفصح سالماً"؟.

في البداية شعرت بالتعب. من أي شيء كنت في غاية التعب؟ في عشية اليوم المنصرم أصلحت فيشاً كهربائياً، وقرأت صحيفة، وأكلت بيضة مقلية وخبزاً وشريحة من اللحم وشربت الشاي. كلّ شيء طبيعي. شاهدت في التلفاز برنامجاً ترفيهياً لمدة ساعتين. ورفت "إلزه" الجوارب. ورسمت "ليزل" بعض الرسوم من أجل المدرسة. وشربنا زجاجة من الجعة. ذهبت إلى السرير في الساعة العاشرة والنصف. كنت أشعر بتعب ممضّ، فنمت فوراً، حتى أنّي لم أسمع "إلزه" عند قدومها إلى السرير. نمت كالثمل. وحلمت عند الصباح. خشخشة ودوي أو زمجرة. لم يحدث شيء آخر، أم ماذا؟ أكان ثمة شيء آخر؟ ألعله طقس هذا الفصل من السنة؟ أهو طقس نيسان؟ ربما قهقهة؟

نمت نوماً ثقيلاً شديد الوطأة، وشعرت إثره بالصداع وبعناء الاستيقاظ أيضاً. وعانت "إلزه" معاناة مشابهة– إذن هو الطقس فعلاً. ولم تعمل الساعة الداخلية إلا عند "ليزل" فقط.

جاءت "ليزل" على أطراف أصابع قدميها وهي تصرخ بأعلى صوتها: – أمي، أمي، أبي، أبي، استيقظا! لقد استغرقتما في النوم.

نهضت "إلزه" أولاً: "نعم ماذا هناك؟"

"أمي، لقد تجاوزت الساعة الثامنة."

"يا إلهي وهزت "إلزه" المنبّه فصدر عنه رنين مرة أخرى. "روبرت.. أنت يا روبرت!"– وعيت ذلك كله بشكل من الأشكال، سمعت صوت مذياع عائلة "شيرت" عبر الجدار وأعلنت الساعة الثامنة. وعضت الطفلة وشاهدت كل شيء. فوضى النوم، فراش الزوجية، الشعر، أعضاء البدن، ملاءات السرير كثيرة الثنايا. واعترى إلزه الذعر. – المنبّه أطلق رنينه! هذا غير معقول! روبرت، يا

روبرت، سوف تتأخر! يا للسماء مرة أخرى، يجب أن تذهب الطفلة إلى المدرسة متى موعد المدرسة اليوم؟

كان الموعد متأخراً لحسن الحظ. أرسلت إلزه الطفلة إلى المطبخ لوضع ماء القهوة فوق النار." ارتدي التنورة الاسكتلندية. إنها معلقة في الحمام فوق المشجب". وراحت إلزه تسير في أنحاء الشقة بخطوات متثاقلة. – "روبرت! عد إلى نفسك أخيراً بحق السماء!".

أجل، أجل، المرء يعرف كيف يكون عليه الحال. أجل، أجل، أجل، اللامبالاة إلى أبعد الحدود. فالأمر سيّان. سأصل متأخراً في أية حال. بضع دقائق أكثر من أقل.. سوف ينظرون إليَّ في العمل ويبتسمون نصف ابتسامة. والرئيس:"والآن يا سيد شتومه.. هل استغرقت في النوم.. ولكن لا خير في ذلك.. هذا الأمر يحدث لكل فرد ذات مرة". وهكذا سيكون المرء تحت الأضواء طيلة اليوم.

– "من فضلك يا سيد شتومه، تفحص بطاقات الديون غير المدفوعة. إلى أين وصلت الإحصاءات في الواقع؟ إذا لم يكن لديك مانع أريد استعراضاً إجمالياً مستقلاً عن المادة 10/19. ستقوم بجهد مشكور إذاً.. يا سيد شتومه، هل لديك دقيقة من الوقت لي..؟".

وأزعجتني إلزه عدّة مرات، مرة عن قرب، ومرة من بعيد جدّاً، كانت في الشركة فعلاً بأفكارها. "حسناً، أتعلم يا روبرت! إذا لم تنهض سريعاً، ففي وسعك البقاء في البيت." وسمعت صوت أبواب الخزائن ونفض لحاف الريش وفراشي الشعر– ربما نسيتني إلزه، ولكن لا..

اقتربت مني فجأة بكل رقة وعطف.."أتعلم يا روبرت، ابقَ فعلاً هنا في المنزل. استمتع بذلك ذات مرة، فالآخرون يفعلون ذلك أيضاً" ثم ابتعدت، فالأمر منته بالنسبة إليها. وصاحت من عند الباب:

– "ابق مستلقياً، وسأتصل بالعمل هاتفياً، أنت مصاب بالرشح. استدرْ ونمْ قليلاً وسأحضر لك بعد ذلك فنجاناً من القهوة".

شعرت بوقع خطوات مرتعشة، وسمعت طاحونة البن وذبذبات ونمت لثوانٍ.

– "أمي، أين أدوات الرياضة؟ – "في مكانها المعتاد في درج الأحذية" وسمعت صوت قرقعة الصحون و هدير السيارة ، والترام، سمعت خطوات كثيرة، كالباليه، وأزيز آلة كاتبة وآلات أخرى. سمعت رنين الهاتف. إنها حفلة موسيقى كلّ يوم.

– "طاب يومك. هنا شركة رونكس. سأصلك بالدكتور مالتس".

حلمت بالتظاهر بالمرض والتوقف عن العمل.. في وضح النهار.. التوقف عن العمل يوم الاثنين.. وجرّ الساقين بالشحاطة في المنزل.. قهوة باردة، ومشاعر مزدوجة.. زوغان من المدرسة.. مسح ميزان الحرارة لترتفع.. رمقتني الأمّ بحدّة وفكرت برأي من ناحيتها.. عدم الاستقامة الداخلية.. السوء والحلاوة.. الرعاية والعناية.

ثم ذعرت. "يا سيد، جاء الفطور" – قالت إلزه– بقايا من معجنات عيد الميلاد. اجلس في سريرك وسأضع لك وسادة ثانية وراء ظهرك– ماشي الحال؟ سأضع الصينية فوق منضدة السرير.. لا تدعْ بقع القهوة تلوّث لي الملاءة.".

"هذا لطف منك. شكراً".

"اتصلت هاتفياً بشركتك.. الآنسه كوميز.. أو اسم مشابه.".

"غوميز. تزوجت إسبانياً.. شعر مصبوغ أشقر جداً".

".. إنهم يرجون لك الشفاء. إذن استمتع بفطورك. سأخرج لأحضر بعض الأشياء وعلي الذهاب إلى طبيب الأسنان".

لقد رتبت لكل شيء. وجرت إلى الممر مع آخر التعليمات.

"إذا قرع الباب أو الهاتف، فلا تذهب إليهما قطّ.. وعندما تنهض بعد ذلك، ضع حاجات السرير فوق الكرسي. سآخذ ليزل معي مباشرة. هل انتهيت؟. تعالي يا طفلتي".

خطوات ثنائية، ثمّ انصفق باب الشقة، وأصبحت بمفردي.. فترة ما قبل الظهر كلّها بمفردي..

ثمة القليل من المساوىء فيها.. هذه الفترات ما قبل الظهر في المنزل. ذكريات قديمة.. نصف حصبة.. نصف عقوبة.. هذا الضوء الضعيف، كلّ شيء تراءى بالياً. وقفت محدثاً صوت طقطقه.. تخبطت على غير هدى، أجرّ ساقي جرّاً.

وفي وقت لاحق: شعائر الحمّام المطوّلة، أشعلت المدفأة الكهربائية، صقيع في كلّ مكان. نوافذ مفتوحة، فيجب تهوية المكان، أجل. أجل. التهوية.

وأخيراً ارتديت ملابسي، قميصاً وبنطلوناً وجاكيت الصوف. أشياء باردة. ذهبت إلى غرفة ليزل وفتحت المذياع الصغير، قالوا شيئاً عن بارباروسا، ولكنهم قصدوا هتلر به. وقالوا شيئاً عن حياة الناموس: أترى، أترى، لم أعلم أنا أيضاً. كلّ يوم يبثون أشياء لا أعرفها- شيء يبعث على اليأس بشكل من الأشكال.

وقلّبت قليلاً صفحات من كتب ليزل: "زورا الحمراء" . "أين يعيش المتوحشون" وأثار فضولي دفتر المذكرات. – ماذا تراها... ولكن لم يكن ثمة شيء تقريباً لا شيء، ثلاث صفحات كاملة في العطلة. ثم لاشيء، بعد ذلك. وتجولت في أنحاء الشقة في تردد. وشاهدت محتويات البراد ودرج المؤونة، ومحتويات درج منضدة زينة إلزه، ونسيت فوراً ما في داخله. قمت ببعض الأعمال المنزلية. وفي حجرة الجلوس كان خشب منضدة السرير متشققاً ويحدث الدرج صريراً فوقه. كلّ شيء بلي. ألصقت التشققات بمادة "أوهو" اللاصقة، ولكنها لم تثبت، فقد كان تحتها سلخة خشب متصدعة أقرب ما تكون إلى نشارة الخشب. وضعت "أوهو" مرّة أخرى، ثم مرّة أخرى. إنه درج "أوهو" وأخيراً قطعة من شريط لاصق فوقه لتثبيته حتى بات "الأوهو" صلباً. درج "الأوهو" عمل ألماني قديم.

وعند الثانية عشرة والنصف جاءت ليزل واعترتها الدهشة.

"مرحباً يا أبتِ. أنت في المنزل؟" ثم تذكّرت مجدداً: "أنت مريض- حسناً، إذا كنت مريضاً!".

وفجأة راودني الشك. فصوت الطفلة يبدو ولكأنه مدرّب على ذلك. ثمّ انطلقت تتحدث عما تعلمته في المدرسة، الجمل الشرطية.

قلت: "لو كان لجدتي عجلات". فضحكت أكثر من اللازم. ولكن اليوم تحوّل إلى احتفال.

جاءت إلزه حوالي الساعة الواحدة وأحضرت معها السمك المجمّد. ثم أخلدنا إلى نوم ما بعد الظهيرة القصير. وعقب ذلك القهوة والكعك. وفي المساء رغبت ليزل أن تلعب "أيها الإنسان لا تغتظ"[1].

"هل أنجزت وظائفك المنزلية؟".

تحوّل اليوم إلى يوم للعائلة. صوت أحجار النرد العظمية، فرك الأيدي. صرخات الهياج: "كلاّ، ليس مرة أخرى، بماذا استحققت ذلك– إزاء كلّ هذا الحظّ لا يمكن إلا أن تسوء الحال– انتظر فقط من سيضحك أخيراً..".

إلزه، وقد نفذ صبرها: – "هيا اسرع. العب– انتظر – الانتقام لذيذ مثل النقانق!".

إنه لأمر نادر الحدوث. ولكن عندما نبدأ اللعب، فسوف يتحوّل إلى صخب ومبالغات. كان على إلزه التصرف بحزم:

– "حسناً، انتهينا. هذه آخر مرّة".

"آه ماما! مرة أخرى فقط".

"انتهى. هذا يكفي الآن".

بعد العشاء قدّم النبيذ الساخن. وقالت إلزه بابتسامة كان في الوسع رؤيتها من الخلف، بينما كانت تحرك النبيذ: "من أجل مريضنا ليستعيد قواه".

وليزل: "ماهو مرضك في الواقع؟".

"إنه مصاب بالنكاف. وعليك الذهاب إلى السرير الآن!"

"هل أنت مريض غداً يا أبتي؟".

لم نفتح حتى جهاز التلفاز. ونويت مشاهدة نشرات رحلات العطلة، وقلبت صفحاتها كلّها مرّة أخرى. لعله لا ينبغي علينا الذهاب مجدداً إلى إسبانيا؟ ولعلنا نذهب إلى مكان آخر. ربما إنكلترا أو إيرلنده؟ إلى قرية إيرلنديه للصيادين، بزورق مجهّز كالمنزل.

كانت إلزه متحفظة: "مع هذه القنابل التي تنفجر دائماً؟.. وبعد هدوء قصير قالت: "ولكني أعرف ماذا تعني يا روبرت.".

تجاذبنا أطراف الحديث معاً مباشرة. ثم ذهبنا إلى السرير في وقت متأخر عن المألوف. وبعد ذلك طرح لأوّل مرة السؤال حول كيف ينبغي أن تسير الأمور. فأنا لا أستطيع بالتأكيد التغيب أكثر من ذلك عن العمل– هكذا ببساطة دون سبب– أم أنه كان ثمة سبب؟

وفجأة باتت لهجة إلزه تنمّ عن قلق شديد.

"أتعلم يا روبرت، استغلّ هذه الفرصة. فكر في دورتك الدموية وتعبك!– اذهب غداً إلى الطبيب لوكرت ودعه يفحصك فحصاً كاملاً. أنت الآن في الخامسة والأربعين من عمرك، وعلى المرء أن يهتم بنفسه.".

---

[1] لعبة بالأحجار فوق رقعة مربعات تشبه لعبة البرجيس- المترجمة.

وعندما استيقظت في اليوم التالي، كان الموعد قد حُدد لي في الساعة العاشرة. وقد غادرت إلزه المنزل وتركت لي قصاصة من الورق، ترى إلى أين ذهبت؟ وخرجت من المنزل.

في البداية شعرت بعدم الارتياح في الشارع ولكأني عارٍ. الساعة العاشرة– حيث الجميع وراء مكاتبهم، وأنا هنا في الشمس.

كانت غرفة الانتظار مزدحمة، أصوات تمتمات أو أصوات نصف مرتفعة، والمكان أقرب إلى الظلمة. انعدام الوضوح.

وحصلت على مكان للجلوس ومجلة نسائية داخل ظرف من ورق التجليد. المرء يقرأ كلّ شيء في غرفة الانتظار. ويتعمق في أكثر الأمور غرابة ولا معقولية:

"بين الجرأة والإثارة– قبعات قش من إيطاليا".

"من كتاب طبخ الجدة: بودينغ الخبز مع صلصة التوت".

وبعد ربع ساعة حصلت بالمبادلة على مجلة "الحيوانات البرية والكلب" وقرأت: ماسورة مطوّلة، ماسورة مصقولة" ثم قرأت:

منطقة صحية: القضاء على التيوس الضعيفة".

جاءت النداءات على المرضى بلا انتظام ومفاجئة دائماً.

"التالي من فضلكم.. بلهجة قوية. من هو التالي؟

"كنت نائماً بالفعل– وأنت يا سيد شتورك، بإمكانك الحصول على حقنتك مباشرة".

لم أعرف تماماً متى يأتي دوري. فالمعتادون على الروتين يحددون دورهم مباشرة عند دخولهم.

"صباح الخير، من يأتي دوره قبلي؟ – قلت ذلك بحيوية مدوّية ولكني لم أكن على عجلة من أمري– ماذا سأقول للطبيب في الأساس؟ التعب وأحياناً الدوار، ضغط على الصدر. كنت كالمشلول.

"التالي من فضلكم".

ونظرت امرأة شابة إليّ نظرة يائسة. وذهبت إلى حيث وقفت الممرضة وقالت امرأة أخرى إن دوري الآن أو بالأحرى كان دوري قبل ذلك.

وعند النداء التالي استجمعت نفسي.

"شتومه. روبرت. هل سبق أن تعاينت لدينا؟".

"أظن ذلك. قبل عامين".

"الظن ليس المعرفة. وهل سنحصل منك على استمارة صرف التأمين الصحي أيضاً. نعم؟".

"استمارة التأمين الصحي. نعم. من أجل تظاهر بالمرض– وبرز الطبيب من باب جانبي بوجه متورّد لطيف. وعندما ذهبت إليه، أمسك بي من مرفقي.

"حسناً. أين موقع شكوانا؟ – "لماذا نحن؟ " قلت: نعم. كيف ينبغي لي أن أصف لك ذلك أيها الطبيب، لا شيء بالتحديد، إنما في صباح الأمس.. أحسست بشيء غريب. ثم تلعثمت. وقاطعني

الطبيب.

– "إذن لنتأمل ذلك بدقة عن قرب. افتح فمك! اخرج لسانك– نعم طبقة خفيفة، رائحة للفم، احمرار طفيف، العينان سليمتان، الانعكاسات..".

لم تكن ثمة مشكلة. انطلق الطبيب من أنه لابد أن يجد شيئاً. ولو أني أمعنت فكري بدقة أكثر، ولو أنه حاول إسداء العون لي– فثمة أشياء ليست على ما يرام في الواقع.

"هل تضطر للتبول مرّات عديدة؟ اكشف عن صدرك. هل تمارس الرياضة؟ وتحدث في جهاز التكلم، إنه ينبغي على الآنسة كروغر القدوم إليه وقياس الضغط في وضع الوقوف /80/110. القلب متضخم بشكل خفيف– تنفس عميقاً– احبس النفس– زفير. الرئتان سليمتان. دعْ بطنك مرتخياً تماماً. أبعد البنطلون إلى الأسفل. هل هناك ألم هنا؟ لا تتوتر– استلقِ هنا– الكليتان سليمتان. الكبد متضخم قليلاً. هل تشرب مشروبات كحولية؟

وسريَّ عني في البداية، لأن الأمر سار وفق شؤون العمل. لكني لم أجده صحيحاً تماماً. فهو لم يسألني عما أشكو منه. وهذا يعني: لقد سألني، ولكن لاح أنه غير مهتم بالأجوبة– ألم يكن هذا أول شيء يجب أن يعرفه؟

"آنسة كروغر. سنجري تحليلاً للدم لمعرفة سرعة التثفل والهيماتوكريت وفحصاً للبول– أهمّ شيء السكر والزلال. أنت تعرف. ارتد ملابسك يا سيد شتومة. اجلس. هناك بضعة أشياء يجب علينا توضيحها الضغط الانتصابي. الكبد– إذن عد مرة أخرى بعد غد بمعدةٍ خاوية. وعندها نجري دراسة جذرية لوضعك، وأيضاً تخطيطاً للقلب الخ، ووظيفة الرئتين، ستقول لك الآنسة كروغر ماذا ينبغي عليك أن تحضر معك. سأكتب لك مبدئياً استراحة مرضية لمدة أسبوع. الكبد، السكر، الضغط الانتصابي، لابدّ له من أن يجد شيئاً. لم يتغير المرء لدى خروجه من غرفة معاينة الطبيب! بطريقة– متغطرسة. لاحت لي غرفة الانتظار أكثر إقباضاً للنفس، الضوء الشاحب، الرائحة، الرؤوس المتلاصقة المنحنية فوق المجلات. وقلت بإصرار: إلى اللقاء! وجاءت الإجابات ضعيفة متألمة شديدة الشحوب مثل الضوء.

كان الضياء على أشده في الخارج. وهذا ما أدهشني. كلّ شيء شفاف ونيّر وواضح بارز. كم من وقت طويل انصرم، منذ أن سرت في الشارع قبل الظهيرة في يوم عمل؟ حركة منتعشة تقريباً. ولابدّ للمرء من أن يتعجب.

آه. هذا جيّد. أسبوع إجازة. أستطيع الاتصال بالمكتب منتصراً تقريباً.

كانت غوميز على الهاتف.

"نعم لقد ظننا ذلك، لم تكن ملامحك تبدو على ما يرام في الآونة الأخيرة" – هل كانت تعني ذلك حقّاً؟.

"إذن استجمّ وأرح نفسك الآن. أتمنى لك الشفاء".

الشفاء. نعم. لكلّ شيء نظامه. الاحتفال بالمرض لمدة أسبوع– مع إذن السماح بذلك.

بات الأمر الآن موضوعاً لسكان البناية أيضاً. داخل الفضول السيدة كلَّم والسيدة رايشرت وتحدثتا مع إلزه.

"هل زوجك مريض؟ لم أره يذهب إلى العمل لمدة أربعة أيام.

هل انصرفت أربعة أيام حقاً؟ الأيام تجرف المرء معها في مثل هذه الأوقات. إنه يفقد الرؤية الواضحة.

"قبل الظهر يسمع المرء المذياع قادماً إلى هنا– أثمة أمر جدّي؟ جدران هذا البيت! الصدى في بيت الدرج!

"آه! مرض دمويّ، يا إلهي، يا للهول! أيعرف ذلك بنفسه؟

وسمعت صمتاً، قالت إلزه خلاله شيئاً مهدئاً. وهدأ روع السيدة رايشرت بسرعة أيضاً.

"هكذا إذن. الحمد لله. ثم قالت بينما كانت تكنس بصوت مسموع مرة أخرى في بيت الدرج. "أجل، أجل، ما أسرع ما يلتقط المرء المرض. – المرء لا يرى ذلك على الناس– وسرعان ما تصاب العائلة كلها. ستة أسابيع مدفوعة الأجر– ثم ماذا بعد ذلك؟ ماذا تقول تلك المرأة هناك؟ وسمعت دهشة إلزه وحتى غيظها. لا يجوز لها أن ترسم الشيطان على الحائط. فلم نصل بعد إلى هذا الحدّ. ثم قالت شيئاً عن الشركة– إلى الحدّ الذي فهمته– وعن توظيف لسنوات طويلة، المساعدة والأخذ باليد. وقفت هناك في الممر وأصخت السمع للهدوء التالي.

وبالطبع ليس في وسع إلزه أخذ مثل هذه الأقوال مأخذاً جديّاً. فهي تعرف جيداً كيف حدثت الأمور. وحتى أنها مارست سخريتها أيضاً. "أيها السيد المعاق. هل أضعك فوق المبولة، أم تستطيع أن تفعل ذلك بنفسك؟".

وتبادلنا الدعابات، وكان لنا أيضاً طُرفنا الصغيرة المضحكة. شعرت بالسكينة والراحة وأنا أراقبها عند الفطور وعند الطبخ. "هذا الرداء الصباحي من الأطلس جميل عليك، كلّ شيء لا مع ومصقول وثابت!" وكان لابد لي من أن أتلمسها، أتحسسها– واضطرت لإبعادي عنها. "دعك من هذا يا روبرت. لا، ليس الآن– هنا، قهوتك، كم دقيقة تودّ أن أغلي لك البيضة؟ – متى ينبغي عليك زيارة الطبيب مرة أخرى؟".

ولكن في الأيام التالية جالت في الرؤوس أفكار غريبة. طرأ تغيير على مزاج إلزه. لم يكن ملحوظاً في البداية– كانت تسألني عن حالتي الصحيّة أكثر من المألوف.

"كيف حالك اليوم؟ أتشعر بشيء؟".

"لا، كلّ شيء على ما يرام".

" لايلوح عليك الإشراق".

كان في صوتها تعبير عن القلق، وفيه شيء من الرجفة. وأحياناً ترمقني بنظرة جانبية. المرء يلاحظ أنّ ثمة شيئاً يشغلها باستمرار– إضافة إلى الجارة الشديدة الاهتمام.

"صباح الخير يا سيدة شتومه. كيف حال الزوج؟".

"لم يتضح شيء. الأطباء يأخذون متسعاً من الوقت".

"أجل الأطباء. والحيرة. هذا أسوأ ما في الأمر. الحيرة وعدم التأكد". – ثم قالت الجارة شيئاً لم أسمعه– لكني علمت به فيما بعد. قالت: وعلاوة على ذلك، ربما يهمّك أن تعلمي أنه يوجد لدى هيكر، هيكر صاحب بضائع الورق، إعلان معلّق في النافذة. إنهم يبحثون عن عاملة مساعدة لمدة يومين في الأسبوع، نصف يوم عمل. أنا شخصياً كنت أودّ العمل بكلّ سرور، ولكن ما دام بينو صغيراً.." وكما سبق أن قلت، لم أعلم بذلك في حينه، لكني لاحظت إلزه غارقة في الأفكار. شيء ما يجول في رأسها.

وفي هذه الأثناء زرت الطبيب ثلاث مرات.

الأسبوع الأوّل– أسبوع المرض الأول، كاد ينصرم. وحصل الطبيب على النتائج. وعندما دخلت غرفته، كان أول ما قاله، إنه لا ينبغي لي أن أقلق. ثم قال شيئاً عن نقص في عدد الكريات البيض، وعن الأنزيمات ج ت/و/ج ت ب وعن ترانسفيراز الكبد. إنها غير طبيعية. ويجب توضيح ذلك.

"أنت مهتمّ بتوضيح ذلك!".

جاء وقع ذلك عليّ كما لو وجّهت إلى تهمة بوليسية.

"هل أنت مصاب بالحساسية؟ هل أصبت مرة بالربو؟".

ولو أني أجبت بالإيجاب. لا تضح أنّ بعض ما أعانيه غير مؤذٍ. قال إنه في أية حال سيحوّلني إلى مشفى الجامعة، إلى الأطباء الأخصائيين. وقال: اذهب إلى البيت واسترحْ. ستكون في حاجة إلى الراحة. وعندما نحصل على الموعد. سنتصل بك هاتفياً".

إذن مزيد من أيام الانتظار. وتدريجياً أصبحت من أثاث الشقة، وعندما تحضر ليزل عند الظهيرة، تجدني أمامها، وعندما تحضر في وقت مبكر، تجدني أيضاً.

"آه، أنت هنا! إني أنسى دائماً أنك مريض. اليوم تظاهر الطلاب الكبار ولذلك منحنا عطلة".

"هكذا إذن..تظاهروا.. ولماذا؟

"لا أعرف تماماً. لا أعتقد بضياع الكثير من الدروس– كيف حالك؟"

"آه، في أفضل حال. كنت اليوم عند الطبيب وقال ليس عليّ سوى الذهاب إلى عيادة معينة، ومن ثم ينجز كل شيء".

"إلى طبيب آخر أيضاً! وماذا عليه أن يفعل؟ أجدك تبدو متعباً. وما زلت دائماً في القميص القديم مع الجاكيت الصوف.

– لا أحب ذلك مطلقاً.

هكذا لاحت الأمور الآن. لقد جعلت الحياة المألوفة مشوشّة. فخلال سنوات طيلة، لم يكن هناك رجل في البيت. الأم والإبنة بمفردهما معاً. والآن أثرت الاستياء، رجل أشيب وصابون الحلاقة على أذنه، يجر نفسه في الممر، وتحت الجلد تحلل وخلل قد ابتدأ، ربما رائحة أخرى؟ أهو إلزام قسري

بمراعاة خاطري؟ كنت أحبّ أن أستلقي وأسهو نصف ساعة، في الصباح على سبيل المثال، بعد عودتي من الطبيب، أو بعد الظهر أيضاً– وليزل لا تحب ذلك مطلقاً.

"مرحباً!– أنت تعود للنوم مجدداً! أنت تنام كثيراً؛ يجب عليك الاستيقاظ!".

إنها عندما تراني نائماً، تعتبرني نصف ميت.

"أنت لن تموت– أليس كذلك؟ عدني بذلك، يجب ألا نموت. الموت فظيع جدّاً.

لا أعتقد أنها رأت ميتاً وليس لديها تصوّر عنه. "الموت" ببساطة هو كلّ شيء ساكن ومريع، إنها لا تمتلك كلمات عنه. "إنك عندما تجلس هناك أحياناً، بهذا المقدار من التجاعيد والشحوب..". وحدّقت فيّ وانهمرت دموعها فجأة، وراحت تنتحب وتنشج بالبكاء. وعندما جاءت إلزه، شعرت بالاستنكار. "ماذا يجري هنا يا ليزل! ماذا يرد في ذهنك من خواطر؟ وفي الأساس – ماذا لديك للثرثرة هنا مع أبيك! اغربي عن وجهي إلى غرفتك الآن واكتبي الأعمال المدرسية. يا إلهي– ودموع أيضاً!".

ينطوي ردّ فعل إلزه على انفعال خفيف، عندما تلاطفني الطفلة، وتلقي الاتهامات من كلّ الأنواع. لكنها تتصرف دائماً بغرابة متزايدة. أم أن ذلك مجرد شك مني!؟ قلت:

"لقد بقيت اليوم مدّة طويلة خارج البيت".

"هكذا. هل لفت نظرك ذلك؟ وماذا قال الطبيب؟".

"بعض الأشياء ليست على ما يرام في تحليل الدم. لم يكن من غير المستحبّ لديّ أن أقصّ التفاصيل... وفي النهاية أضفت نكتة اضطرارية.

"نعم. نعم. هذا هو المسبب" – آه روبرت. ابقَ في البيت بالتأكيد!".

"هراء" – روبرت. لا تقلْ مثل ذلك! الصواب توضيح ذلك".

هناك شيء من لهجتها دعاني للإصغاء. "توضيح" – الكلمات هي كلمات الطبيب نفسها. كان في الصوت برود وتصميم. ولكأنه صوت شخص تغلّب على المقاومة، المقاومة الداخلية. "أتعلم يا روبرت، في الواقع إنه لأمر عملي بقاء المرء في المنزل طوال النهار. يستطيع ذات مرة البقاء بعيداً عن العمل لمدة أطول، وإنجاز شيء، دون تسرّع وانفعال.." –كان ينبغي أن تنمّ لهجتها عن المزاح، ولكنها لم تكن كذلك.

"الآن قل فقط، إنّ المرض جاء مناسباً لك.".

"ولكن كلا! كلا! لا أقصد سوى– لماذا ينبغي أن يقسم العالم دائماً– الرجال في الخارج حيث تجري الأمور– ونحن..".

"الرجال في الخارج حيث تجري الأمور– هراء– هذه الأحاديث كانت تزيد من استنكاري. كلّ ما قالته، وكلّ محاولاتها تصحيح الخطأ السابق، واللهجة الخاطئة، زادت الأمر سوءاً.

"ولكن يا روبرت! لا تكن على هذا المقدار من الحساسيّة! في أية حال لا يعد والأمر مجرد عدة أيام. ثم يعود كل شيء إلى ما كان عليه". كلا! كلا! إنها نفسها لا تعتقد ذلك. كل شيء قالته

ينم عن خطأ ما. ولكن لم يكن لديّ الوقت لإمعان الفكر فيه. الأمر بات جديّاً، دخلت الآن في الطاحونة فعلاً. أظهر تحليل الدم بعض الأرقام الخاطئة، ولم يقدم انطباعاً جيداً– تحليل الدم العامّ، مشفى الجامعة– دخلت إلى إمبراطورية الأجهزة وحولي أزيزها ووشيشها وصوت الممصّ المطاطي، وطقطقة الأجهزة عند وضعها على المنضدة الزجاجية، وصوت كرة النفخ المطاطية لجهاز الضغط، وأسلوب التقنيين الطبيين الأقرب إلى الأسلوب العسكري.

"انتهى بوسعك الوقوف الآن، سيتم تقييم تخطيط الدماغ الكهربائي وتخطيط القلب الآن، اذهب. اذهب إلى الغرفة بعد بابين من هنا لدراسة وظيفة الرئتين.

"بسرعة، بسرعة، اخلع قميصك. دع القسم "العلوي من جسمك عارياً. ضعْ النربيش في الفم وانفخ، انفخ"..

"هنا اشرب هذا الكأس ثم اذهب إلى المقصورة رقم اثنين، واخلع ملابسك، وانتظر حتى يضيء مصباح الإشارة، واحتفظ بكل شيء في معدتك!".

"هكذا.. والآن استرخِ، استرخ تماماً وانحنِ قليلاً أيضاً".

" في وسعنا إجراء اختبار التحسس أيضاً. هل تتحسس من أزهار الربيع، من القش، من شعر الكلاب؟".

"اذهب إلى هناك وتبوّل. هل تعرف ماذا يعني عينة البول في المنتصف؟".

أعيدت جميع التحاليل التي أجراها الطبيب لو كرت مرة أخرى.

"مع احترامنا لطبيبك المنزلي، إلا أننا نودّ تجنب أيّ خطأ".

هذا يعني حقاً أن الطبيب المنزلي لابدّ له أن يخطيء" – وأعيدت تحاليل الدم عدة مرات. ورحت أتجوّل هنا وهناك بين العيادات المختلفة، المبعثرة فوق أرض المشفى، وتجولت بين اختصاصي وآخر.

"المعذرة، ولكني أودّ الذهاب إلى السيد الطبيب شتيرنهايم– فهل أنا في المكان المناسب؟".

– شتيرنهايم؟ لابدّ أنك تقصد الطبيب فيرلاين، اختصاصي البولية؟ وتجولت عبر مدينة المرضى، عبر بلد المرضى فوق الطرق الإسفلتيه. وعبرت أماكن الأعشاب الصغيرة التي داستها الأرجل وحطمتها، تلك الأعشاب التي نمت بعد عمل زراعي مضنٍ.

"المعذرة. ولكن هل يوجد في هذا المبنى الطبيب مادر؟

"مادر– مادر؟ اسأل هناك في المبنى الرئيس. فنحن لسنا هنا مكتب استعلامات– آه الهاتف مرة أخرى! نعم، ماذا، اتصل بالرقم 399– يوجد أناس..".

"أعتقد أني لم أقل ذلك بشكل صائب– انظروا هنا!".

"هكذا إذن، صيغة الدم– لماذا لم تقل ذلك مباشرة– يجب عليك بالطبع الذهاب إلى قسم الدمويات..".

"نعم بالتأكيد– اجتزْ الممرّ كله ثم اخرج من المبنى، ثمّ إلى اليسار، عبر الممرّ الضيّق..".

وخيّل إليّ أني سرت مرتين هكذا! ولكني مشيت متراخيا. وتدريجياً أصبحت في حالة من غياب الذهن، كما في حالة الذهول، حيث يتبع المرء أية أوامر مسلوب الإدارة".

"ماذا، قسم الدمويات– ليست لدي أية فكرة عنه. فأنا نفسي مريض هنا. اسأل الآسيوية القصيرة هناك!.

"أنت في المكان الخطأ تماماً. اذهب في الطريق أمامك، هناك حتى البيت المنخفض.. عبر الممر..".

وعدت أدراجي من حيث أتيت. فقد كان ثمة مدخل لم أنتبه إليه. وكان أيضاً في القبو. وأخيراً لفت نظري أحدهم إليه، هناك في القبو، حيث ابتدأ يشكو من "أزمة المكان" ومن مشاكل مالية داخلية ومشاكل المستخدمين– وجدت القسم في نوع من قبو التدفئة. ولم يكن في الوسع تمييزه إلا بواسطة لافتة كرتونية مكتوبة بخط اليد. وعندما دخلت، بدا دخولي غير ملائم. "شتومه، روبرت، كان موعدك في الساعة الثانية، والآن الساعة الثالثة. مع الأسف. الطبيب مادر في طريقه إلى هنا الآن. ربما نصف ساعة أو ثلاثة أرباع الساعة. انتظر في الخارج" كانت أكمام الممرضة ملوثة بالدم.

وصفقت الباب الحديدي، فدوى الصدى في هذا السقف المقوَّس الذي كان مبيضاً بالكلس بشكل مبدئي. مقاعد الانتظار تحت حزم الأنابيب. وجلس في مواجهتي امرأتان وتحدثتا عن مرضهما. "أستطيع أن أقول لك، ثلاث سنوات– بعد شهرين أصبح في الإمكان رؤيتها. أصبحت ازداد بدانة باستمرار، بدانة غير طبيعية. هنا حول الصدر، والوجه مثل القمر، ويا لضخامة الذراعين. وبالكاد تعرَّف عليّ الجيران. لكن الطبيب كان صلباً كالحديد. قال: لا فائدة يا سيدة هولديغل، يجب علينا الاحتمال والصمود! وثمة امرأة أخرى بدأت معي، ولم تستطع الاحتمال. فرفضت متابعة الحقن وبعد شهر توفيت".

"أجل. أجل.. هذا هو السبب".

"ثم هناك التورّم، التغييرات الخارجية. وهذا غير ضار. في المقام الأول يصاب الإنسان بهشاشة العظام، أتفهمين، العظام تصبح قابلة للكسر ولكأنها مصنوعة من الزجاج، من الزجاج أو الخزف".

"أجل، أجل. الزجاج أو الخزف. هكذا تجري الأمور".

"مثل الزجاج. نعم. خطوة غير صحيحة، خطوة خاطئة ويصاب المرء بكسر ما!".

هذه المحادثات في غرفة الانتظار– بالكاد يستطيع المرء أن يتفاداها– الأمر في عيادات الجامعة أسوأ منه في العيادات الخاصة. بالتأكيد لأن الأمراض أسوأ. وذات مرة كنت حاضراً عندما وضعت امرأة لمدة ساعتين بلا توقف وبصوت أقرب إلى الارتفاع، مرضاً يؤدي إلى موت جميع الأعضاء. كلّ هذه المحادثات، وهذا التوضيح، وهذا العرض، يجعل المرء كالمشلول.

اقترب زوجان ، امرأة مكتنزة متوردة تقود عجوزاً يرتدي بيجامة، ببطء لا نهاية له، وبتعثر. وعلى شفته السفلى خيط طويل من اللعاب. قالت بصوت شاكّ يتناقض مع مظهرها: "فيلمهلم، ها قد وصلنا– تعالَ، هنا حول الزاوية– الآن اجلس. انتبه– كان ثمة نوع من الخليج عند نهاية ممر طويل.

جلس العجوز بلا حراك تماماً. وإلى جانبي تحادث رجلان، بلا صوت، بفحيح لاح أنهما في غاية المرح. بالتأكيد إنهما يقصّان النكات. ومن حين لآخر يضحكان في صهللة، أو بالأحرى كانا سوف يتصهللان، لو كان لديهما صوت. وهكذا فلم يكن الأمر يعدو مجرد اللهاث والوحوحة بالصوت.

جلست هناك ما يزيد عن الساعة. وفيما بعد فتح باب من أحد الجوانب وجاءت محفّة على عجلات. دفعت إلى خارج الغرفة دون مرافقة ووقفت على مقربة مني. على المحفة شخص مستلقٍ تحت ملاءة رقيقة، لا يظهر منه سوى الوجه: العينان والجلد والعظام. كان بلا حراك. كان هذا هو مرافقي.

في وقت من الأوقات، استدعيت إلى خلف الباب الحديدي. عدت متأخراً إلى البيت في ذلك اليوم ومتخاذلاً. وسقط مفتاح البيت من يدي مرتين. وشعرت أني مريض حقاً. شعرت بالدوار في رأسي ودغدغة في أطرافي وطعم معدني غريب فوق لساني وتطلعت إليّ إلزه بنظرة فاحصة.

– حسناً؟

– آه الزه.."

كانت لدي حاجة قوية لأفضي بها بلا تحفظ بما في نفسي. لاحت حياتي أنها بلغت نقطة من نقاط التحول، كالزواج وموت الوالدين وولادة الطفل– شيء من هذا القبيل، ولكن ماذا كنت آمل من إلزه؟ هل آمل تحولاً مفاجئاً، انفتاحاً، حساسية وتعاطفاً.. هذه أمور صرفنا أنفسنا عنها خلال الأيام الممتدة خمسة عشر عاماً.

"ولكن يا روبرت! لا تجعل المسألة مأساة. تمالك نفسك قليلاً!"

"وإذا كنت مريضاً حقاً أقصد لوقت طويل..".

"لم يتبين ذلك بعد انتظر ما سوف تسفر عنه الفحوص".

وانزعجت من لهجتها وفظاظتها. كان من حقي القليل من الرقة والدماثة.

"ولكني لست على ما يرام حقاً..".

"نعم. نعم. أعتقد ذلك فعلاً. ولكن ماذا تفيد الحسرة. الآن يجب علينا الصمود".

"وإذا كنت مريضاً حقاً الآن، من أين لنا العيش؟

"تمهّل، تمهّل. ما زلت أنا هنا. وسنجد شيئاً أو أية إمكانية لكسب العيش. وأردت العمل، فأستطيع غداً الحصول على شيء"

"ماذا.. ماذا تقولين؟".

"نعم. نعم، لماذا لا أقول لك ذلك. لقد تقصيت وسمعت شيئاً.. على سبيل المثال، على مقربة، في متجر البضائع الورقية. وأستطيع أيضاً العودة إلى شركتي القديمة".

لقد استعلمت عن كل شيء. ووضعت في الحسبان أسوأ الاحتمالات. عندما كنت في المنزل، تمكنت من القيام ببعض شؤون المنزل ورعاية ليزل وهذا ما أفعله بكل سرور في أية حال. المستقبل قد حدد بالنسبة إليها– توزيع الأدوار الجديدة. وعندما لاحظت أخيراً الانطباع الذي أحدثه ذلك عليّ لم

يكن منها إلاّ أن زادت الأمر سوءاً.

"لا تكن على هذا المقدار من الكآبة، سوف تتعافى مجدداً! كلّ هذه مجرد إمكانات، وأقصد إذا لم تسرْ الأمور على نحو آخر".

وكلما استمرت في الحديث، كلما ازددت قناعة بمرضي. ألعلها تعرف أيضاً عنه أكثر مني؟ وعلاوة على ذلك- المرء يعرف ذلك بالتأكيد ولكنه ينحيّه جانباً فقط- فهناك الهرم غير المرئي، انظر حيث تشاء- تحت طلاء الجدار، تحت غطاء المحرك، تحت الجلد- كلّ شيء متآكل وبالٍ، كل شيء يئنّ ويحدث صريراً ويوشك على النهاية. إنها لمعجزة أن شيئاً ما يزال يعمل.

نمت نوماً سيئاً في هذه الليلة وتقلبت وأحدث السرير طقطقة وصريراً.

"ماذا هناك يا روبرت، هل تشعر بألم؟".

لم أرغب في التكلم معها. شعرت بالهجران وهيأت نفسي لأوقات عصيبة.

في اليوم التالي أخذت إلزه طريقها في وقت مبكّر. ولم تقل إلى أين.

"حسناً، إني ذاهبة، لا تنسى مواعيدك." وأما ضرورة العناية بليزل وذهابها إلى المدرسة، وحصولها على الفطور وعلى طعام من أجل الطريق.. فهذا أمر بديهيّ.

كان موعدي التالي في العاشرة عند الطبيب مادر، اختصاصيّ الدمويات. واستقبلني وكأنه لا يعرفني.

"اسمك؟".

أدركت فجأة أن هؤلاء الأطباء لا ينظرون في وجوه مرضاهم. إنهم يرون الجلد والعروق والدم.

"صحيح. إني أتذكر الآن. نقص عدد الكريات البيض، والأنزيمات (ج و ت/و/ج ت ب) الخ.. أجل يا عزيزي.. النتائج غير مرضية. تقريباً كلّ شيء خارج المقادير الطبيعية.. والآن يجب التأكيد من ذلك بصورة جذرية. وهذا شأن اختصاصيّ الكبد. أنا لم أعد مسؤولاً بعد الآن".

ألا ينبغي على الطبيب تخفيف مخاوف المريض بقدر الإمكان؟ لم يكن الأمر مطمئناً.. بل لاح غريباً ودون سمة شخصية.. لكم يودّ المرء الحصول على القليل من الاهتمام ولو كان مجرد فكاهة أو ابتسامة.

"سأوصي بجثتي للتشريح".

لم يصدر عنه أي ردّ فعل على الدعابة المريرة.. كان في مكان آخر، لدى المريض التالي، وكان قد تحوّل عنّي في داخل نفسه عندما قال:

"سيتولى حالتك الزميل ريدلش. اذهب إلى الجناح 27 تشخيص الأنسجة. أوراقك هناك فعلاً".

ومن جديد تجوّلت عبر مدينة المرضى. عبر بلد المرضى. كنت أسأل الناس في طريقي- وتدريجياً وجدت سبيلي. وجدت الطبيب ريدلش في مكان مختلف عما ذكر لي. وصلت إليه وأنا مبلل تماماً، لأنها بدأت تمطر بهدوء كامل وبخفة محدثة البلل- دون أن ألاحظ ذلك.

كان الطبيب ريدلش ينتظرني. ورأى فيّ معجزة– أتعلم أنّ تحاليلك– ما شاهدت منها– عظيمة. ج و ت فوق 65/و/ج ت ب مطابقة. ثم المعتدلات. وعلاوة على ذلك نقص عدد الكريات البيض، وأنت تجرّ ذلك معك وكأنه لا يوجد شيء. تتجوّل في تاريخ العالم، ولكأنك معافى تماماً. وفوق ذلك شحوم الدم. هل أصبت مرّة بمغص مراريّ؟".

"لا أذكر أني عانيت ذلك. أشعر أني في أحسن حال إجمالاً. ليس ثمة آلام ولا شكوى ولا شيء".

كان الطبيب ريدلش متحمساً "أترى.. أترى.. هذا ما أقوله دائماً. هذه الإصابات صامتة غالباً! وما دام هناك بقية من الوظيفة العضوية، لا يشعر المريض بشيء. أمر لا يكاد يصدق.".

شعرت بغضب يجتاحني. حول ماذا يتحدث الطبيب في الواقع؟

هل يتحدث عني أم يتحدث عن آلامي؟ يبدو أن آلامي تحوز على اهتمامه، ويقلّ اهتمامه بشفائها. وسألته، ماذا سيحدث معي.. ضحك ريدلش "آه، أنت محقّ، يا عزيزي، واعذرني، الاهتمام الاختصاصيّ– إنه يجمع بالإنسان أحياناً. يجب علينا التصرف بشكل متسلسل. أولاً ينبغي أن تكون النتيجة غير قابلة للطعن." "غير قابلة للطعن.. أتعني.".

"أجل، كما يقول المرء: غير قابلةٍ للطعن. قد يكون هناك نخر كلوي، ولكن قد تكون هناك أيضاً بداية التهاب كبدي!" قلت حانقاً: "إني أهتم في الدرجة الأولى بكيفية معالجتي.

أم هل أستطيع أن أكتب وصيّتي مباشرة؟".

"ولكن، ولكن يا عزيزي، أرجوك ألا تغضب إلى هذا الحدّ. نحن لسنا بشراً جبّارين. انظر– لديك ببساطة كثير من الأشياء غير المعتادة زلال في البول، ثم تلك الظلال في صور الأشعة، تحت الرئة، عدم انتظام الدورة الدموية، ولكن أولاً الكلية، إني أقترح أن تقوم بإجراء خزعة صغيرة. أي أخذ خزعة للنسيج وذلك.. "وقلب في مصنفاته وأوراقه– "لنعمل ذلك يوم الاثنين مباشرة. يجب أن تكون منذ الغد عند الظهيرة في المركز حتى نتمكن من تهيئتك للخزعة– الحمية، السوائل الخ.. حسناً، لا يمكن أن يتمّ الأمر أسرع من ذلك حقاً– أيتها الممرضة!".

كنت أشبه بالمخدر. وقفت الممرضة أمامي وأعطتني التعليمات ثم قادتني خارجاً مثل طفل، وقدّمت لي قصاصة ورق وعليها مطالب محددة برسم إشارة ضرب إلى جانبها بسرعة. ولم تدع لي وقتاً للتساؤل.

خزعة نسيجية. سينتزع المرء قطعة صغيرة من لحمي. "غير قابل للطعن" وتحسست أحشائي وتصوّرت الكبد والكليتين.. وكلّ تشوّهات ممكنة للكبد والكلية، فطور وتقرّنات ونمو تدرني للنسيج، وفكرت في المناسبة التي أكلت فيها هذه الأعضاء.

وعندما خرجت إلى العراء، ارتجفت من القشعريرة. لم أصدّق ما قاله الطبيب لأنه يتناقض جداً مع حالتي. ومع ذلك شعرت أني مهدّد. ربما ليس الأمر هذه الإصابات. ولكن لابدّ من وجود شيء ما.

ومرّة أخرى غادرت حرم المشفى. وليس على مبعدة منها، وفي مواجهتها على نحو منحرف،

يقع مدخل المقبرة. وتصوّرت النكات التي يرويها الأطباء المنزليون (عملياً هذه المنشأة بالقرب من قسم الطبيب ريدلش مباشرة، تكفي لألف خطأ فني في أقل تقدير).

دخلت عبر بوابة المقبرة. وأمامي– كما لاح لي– طرق تمتد لكيلومترات وعليها حصى لها صرير، وباستمرار طرق جانبية جديدة وتفرعات– وفي كلّ جانب، إلى اليمين واليسار، قبر إثر الآخر، وعلى الطرقات، المحزونون، فرادى أو متشابكي الأذرع، في ملابس سوداء أو مع قبعة ومنديل وجه أسود. وتناثرت أحاديثهم مع الريح نحوي. أحاديث متقطعة يستطيع المرء استكمالها بسهولة.

"أيضاً ليس فترة طويلة بعد ذلك.. لم تصل بعد إلى الدفن.. أيضاً الهرم... أخيراً جاء.. التابوت قد أغلق بالمسامير.." لم يكن هناك سوى النساء تقريباً. الرجال– المرء يعرف ذلك– يموتون في سنّ مبكرة عن النساء. النساء يبقين ويزددن عدداً.

المزيد والمزيد من النساء– وكلهن يتّشحن بالسواد. مرّت أمامي عربة كهربائية بلا صوت، مليئة بالأكاليل، جنازة لعليّة القوم.

".. لا يجوز قول شيء حول الموتى.. الوصية موجودة، ولكن على الرغم من ذلك.. حلّ التصلّب.. لم يكن سهلاً مطلقاً... فقط إعطاء إشارات بكماء... كأنه التوسل".

سرت بلا هدف، وأثناء ذلك ورد في ذهني تعبير غريب من نوعه ولم أستطع الخلاص منه. "زراعة بديعة". التعبير كلّ يلاحقني. "زراعة بديعة".

دقت ساعة المقبرة الثالثة. في هذا اليوم أمطرت السماء. ولكن الآن أشرقت شمس كالحليب. وفي هذا النور ارتحلت من المقبرة. "زراعة بديعة". ذهبت إلى قطار تحت الأرض واستقليته إلى المدينة، إلى أي مكان.

وعند محطة كبيرة، حيث نزل الكثيرون، نزلت من القطار أيضاً، وتسكعت أمام المحلات، باتجاه حي المحطة. وأمام "البارات" الليلية وقف القوّادون وعرضوا علي آخر توريطات الإثارة من النساء والرجال والحيوانات. كانت البارات في الأقبية على الأغلب. دخلت السينما في المنطقة، وفيها فيلم بعنوان مثل "فاليرا الممتعة" لاح المكان خالياً تقريباً، وجلست في الخلف تماماً، وشاهدت الحركات المثيرة في اللحظة الأولى شعرت بالارتياح. وعلى مقربة مني، وأمامي بصفيّن، قهقه شابان من شبان المدارس، وجلست في صفي امرأة بدينة، اقتربت مني بعد فترة من الزمن، وانبعثت منها رائحة قوية للبنفسج، والتكورات الجلدية الكبرى واللهاث فوق الشاشة أعادني إلى المشفى بسرعة. فخرجت.

وفي الشارع سادت حركة قوية وازدحام شديد، لاح لي لأول وهلة أشبه بتقليد للحركات في فيلم السينما. ثم رأيت الوجوه.

كانت الساعة الخامسة وقد خرج الناس من عملهم وهرعوا إلى القطارات. لاحت وجوههم ولكأنهم لا يرون شيئاً البتة. قلت لنفسي: قريباً سوف تبدو هكذا أيضاً من جديد– قلت ذلك بصوت مرتفع وفاجأني صوتي.

ذهبت إلى فندق يقع في مواجهة المحطّة وطلبت شيئاً لآكله. كان المطعم في الطابق الأول. ومن هناك، ومن مكان أمام النافذة، يشاهد المرء منظراً جميلاً ومثيراً تقريباً للازدحام. وعندما جاء النادل، طلبت شيئاً غالي الثمن جداً بصوت متكبّر. قال: "حسناً يا سيدي، ولكن ذلك سيستغرق بعض الوقت. يجب تجهيزه لك خصيصاً".

قلت:"آمل ذلك. "وأزعجتني كلمة "تجهيزه".

متى خرجت مع إلزه آخر مرة لتناول الطعام؟ في رحلة شهر العسل؟ في اليوم العاشر للعرس؟ لم نخرج بعد ذلك بالتأكيد. فلم تكن إلزه تلقي بالاً لذلك.

"آه روبرت.. خسارة المال. سنبقى في البيت وأطبخ لك شيئاً لذيذاً.. وهذا لا يكلّف حتى النصف".

ولم أرغب في أن يكلف مبلغاً ضئيلاً إلى هذا الحدّ! جاء الطعام بعد نصف ساعة. قطعة صغيرة من اللحم داخل صلصة النبيذ، وكرات بطاطا مقلية بالسمن. وتوت أحمر وسلطة طازجة، وكأس من الخمر – استمتعت بذلك بينما امتلأ المطعم.

طلبت قهوة سوداء ونظرت عبر النافذة إلى الساحة أمام المحطة وإلى الناس المهرولين، وإلى المواصلات المنسابة، وإلى المصابيح اللامعة ودعايات النيون المتحركة.

دفعت ونزلت، وتجوّلت في منطقة الحانات وتركت نفسي تسوقني.

وعند الزاوية التالية مباشرة، كان ثمة مشرب للبيرة مليء بالسكارى والقوادين والعاهرات الرخيصات. شعرت بالتناقض كمتعة. وفجأة أحسست بعطش شديد. المرء يحصل هنا مباشرة على عرق إضافة إلى البيرة. شربت وشربت وسمعت وشاهدت كل شيء. وعند الطاولات المرتفعة المرتكزة إلى رجل واحدة، نام البعض، والوجوه في بركة من البيرة.. وكان هناك فرد يسند رأسه بين يديه وثبّت عينيه عليَّ طوال الوقت. وطرق شخص على كتفي من الخلف: "يا رئيس، فكّر في الناس الآخرين وادفع!" قلت "كما تشاء". وناديت: "كأس كبيرة من البيرة للرجل هنا." – ولكن ينبغي عليه إبعاد يديه عني.. فلن تحصل على شيء مني وقلت: "لقد بعثت من الموتى".

وإثر ذلك بات الرجل الضخم عطوفاً وأراد معانقتي. وفكرت في رأسي الضبابي: "الأفضل الذهاب" وترنحت عبر المنطقة المتباينة الألوان– وحللت بعد ذلك في حانة مرتدي ملابس الجنس الآخر. وأعتقد – هكذا في أية حالٍ– أني، متألقاً وبصوت أجشّ، تصورت نفسي دائماً واحداً منهم. وشاركت في محادثات كثيرة، بعضها محادثات فلسفية. وتكلمت عن مسائل الحياة الأساسية، وعن الفقر والغنى، والحبّ والسعادة، والصحة والمرض".

"لقد بعثت من الموتى".

لاح لي ولكأنني أعاقل بإجلال في كلّ مكان. وتسمح لي بفتح زجاجات النبيذ وتسوية النزاعات، ولقيت رعاية أناس في غاية الجمال. ولم تكن لديهم رغبة مطلقاً في تركي أمضي في سبيلي. بيد أني كنت دائم الحركة، فذهبت من حانة إلى أخرى. استمعت إلى موسيقى "تانغو" قديمة، وإلى موسيقى "شارلستون" قديمة لآلات نفخ نحاسية. وغالباً ما استقبلت بالتحية من أناس لا أعرفهم، كأحد معارفهم

القدامى، لم أستشعر أي انعدام للثقة. شعرت أني آمن تماماً. وفي الواقع بين لي بعد ذلك أني لم أنفق شيئاً.

وفيما بعد فقدت الرؤية الواضحة، فلم أعد أدري الزمان ولا المكان. ولكني بقيت أتابع الحركة، ووجدت نفسي فجأة في العراء، في شارع جانبي هادىء، يتألق بالسواد، رغم أنها لم تكن تمطر. وفي مكان ما، وعلى بعد مسافة ما، دق جرس الكنيسة بصوت مسموع بوضوح عبر الهواء الصافي. ولم يتوقف طوال الوقت. وقفت عند زاوية بيت، وثبتُ نفسي بجداره الخشن. ومن مكان غير محدّد خلفي سمعت صوت امرأة:

"أيها الجدّ، هل أستطيع مساعدتك؟".

قلت: "لا شكراً.". وتابعت سيري مترنحاً. وتمتمت، ما زال أمامي وقت طويل لأصبح جدّاً وأنا مبعوث من الأموات. ثم فجأة كان لابدّ لي من القهقهة. أعرف ذلك جيداً. فجأة برز لي واضحاً مثل الضياء. السخرية تدغدغني في كلّ موضع. كلّ شيء كان مضحكاً. مصابيح الشوارع التي تتدلى حزينة إلى الأسفل على شكل قوس. الخطوط البيضاء على الشارع التي لا يجوز السير فوقها. كلّ هذه السيارات المتألقة بأزهارها الخافتة التي تحملق بغباء، وهذا القرع المستمر للأجراس، ووسط كلّ هذا، وداخل هذه المقبرة: أنا الجثة المتحركة. قلت: "زراعة رائعة".

أردت أن أضحك من ذلك حتى أنحني على بطني من شدة الضحك. ضحكت ضحكات أشبه بالرجال البكم في المشفى.

وبطريقة ما وجدت طريقي إلى البيت وإلى سريري، من المؤكد أني حلمت أحلاماً مضطربة. الأمر هكذا دائماً. فإما ألا يعايش المرء شيئاً، ولا في الليل أيضاً، وإما أن يأتيه فيض. – في الصباح التالي استيقظت مبكراً. وبالطبع لم يكن المنبه محدداًَ على توقيت، أو ليس محدداً على توقيت استيقاظي. وعلى الرغم من ذلك:

نهضت من سريري، وتخبّطت على غير هدى، وفركت عيني، وبدأت حفلتي الصباحية، نظرة من النافذة، إلى الطقس، إلى معطف الحمام من الباب، خدش وتثاؤب. وعندما أردت الخروج إلى الحمام، استيقظت إلزه مذعورة.

"روبرت، ماذا تفعل! لماذا تتسلل هناك؟! ثم يا إلهي! ما هذه الرائحة، أين كنت؟ ومتى عدت إلى البيت؟".

صحيح– لم يكن حلماً– ليس كلّ شيء. كنت مخدوشاً في وجهي. وتلّمست رأسي. وقفت هناك عند الباب، في هذا الغسق. ونظرت إلى الأبيض غير الواضح– إلى هذه الغيوم– السرير، اللحاف، وإلى إلزه التي اعتدلت في سريرها. قلت لها أن الوقت قد حان. فهل تتفضل بعمل القهوة.

"ماذا؟ كيف ذلك إذن؟ ماذا جرى؟ هل يجب عليك الذهاب إلى المشفى في هذا الوقت المبكر؟

قلت: "سأذهب إلى العمل. هل الساعة صحيحة؟ السابعة إلا ربعاً؟

ذهلت إلزه. "إلى العمل؟ ما معنى ذلك؟ هل كنت عند طبيبك الاختصاصي؟ وماذا كانت النتيجة؟".

فتحت الباب، لأغتسل. قلت: هذا يكفيني. سأذهب إلى العمل.".

وقفزت إلزه من السرير ولحقت بي وطالبت بمزيد من الإيضاحات لم تدرك شيئاً. ولم يكن لديّ مزاج للمناقشة معها. أردت استعادة حياتي المألوفة.

"هل أنت مريض، أم أنك غير مريض؟".

قلت إن الأمر سيّان بالنسبة لي. وأكدت على ذلك. يا للغرابة! لم ألحظ ذلك إلاَّ الآن: أثناء ما يزيد عن أسبوعين مكثت فيهما في البيت، ابتعدنا عن بعضنا بعضاً.

أخذت حماماً ونظّفت نفسي بحرص. غسلت شعري ووضعت الكريم. وأخذت حبّتين من الأسبرين. ارتديت بذلة لم يسبق لي ارتداؤها في المكتب، وشعرت بعد ذلك بالإرتياح وأني في أحسن حال. وسرت عبر الممرّ.

-"إلزه، وضعت بذلتي القديمة في كيس من النايلون، فهي متسخة. هل يمكنك أخذها إلى مصبغة التنظيف من فضلك؟".

أحدثت إلزه ضجّة في المطبخ. وبعد عدم حصولها على جواب مرضٍ مني، تحدثت مع نفسها.." مثل هذا! هل يفهم أحد هذا الرجل! - أنا لم أجهّز نفسي لذلك على الإطلاق- اليوم بالذات لديّ موعد!".

إنه لأمر جيّد أن تعود الأمور إلى طبيعتها. إنها اعتبرتني مريضاً دائماً وربّ البيت. أمسكت بحقيبة الملفات وخرجت.

وفي بيت الدرج، ألقت علي الجارة التحية:

"صباح الخير، سيد شتومة! ها أنت من جديد! كل شيء على ما يرام، أليس كذلك؟ كل شيء ليس مأساوياً إلى هذا الحدَّ." وفي المكتب رحّب بي الزملاء مثل ابن ضائع. سمعت ذلك بأذني الداخلية قبل وصولي إلى هناك:

"مرحباً، من جاء هنا؟ سيدنا شتومة" بالتأكيد قالوا إني أبدو في حال سيء، وإني لم أعد أستطيع الاحتمال بعد ذلك- وكانوا على حقّ في ذلك.

سارت الأمور كما تخيلتها تماماً. ثمة سحر خاص لتحقق النبوءات الخفية.

وبفرح تقريباً زججت نفسي في حياة المكتب المألوفة الساخرة. شعائر الفطور، المؤامرات الصغيرة، التحالفات الصغيرة، رتابة العمل المكتبي وبلادة الآلات، طعام الغداء.. الخضوع للرئيس والمعاندات الصغيرة، ثم الراحة والنظام اللذان منحاني الثبات والسند.

وفقط من آونة إلى أخرى، عندما أفكّر في الأسابيع المنصرمة، ينشأ داخلي قلق وعدم اطمئنان ضئيل مزمّر عالق بصورة مائلة غريبة. ذلك هو التأثير اللاحق الوحيد المتبقي لمرضي، وهو يتلاشى تدريجياً.

❒

لمحة عن حياة الكاتب:

WALTER E. RICHARTZ

ولد فالتر إيرش ريشارتس في 14 أيار 1927 في هامبورغ وتوفي في 2 شباط 1980. نشأ وترعرع في جنوب ألمانيا. وأدى خدمة العلم. درس العلوم الطبيعية وبخاصة الكيمياء منذ عام 1946 وحتى 1955 ونال شهادة الدكتوراه في العلوم الطبيعية. أقام في الولايات المتحدة بين الأعوام 1957- 1960 بوصفه post doctorate fellow ثم عمل في مختبر أبحاث صناعة الكيمياء. ترجم عدة أعمال أدبية. اختار الموت منتحراً.

أعماله :

آمالي الكثيرة الوعود (قصة 1966)
امتحانات ابن صالح (قصة 1966)
موت للأطباء (رواية 1969)
بلا وجه- خذ ما تحتاج إليه (رواية 1973)
رواية مكتبية (1976)
الحياة كطريق ملتو (قصة 1976)
قصص شكسبير (قصة 1978)
النازل (قصة 1979)
إلى الأمام إلى الجنة (مقال 1979)
فرسان علم الغرب (رواية 1980)

❒❒

فــنـــان الـجــوع

للكاتب الألمانـي:

فرانــــس كـافكـا

■ ترجمة: صلاح حاتم ■

في العقود الأخيرة تضاءل الاهتمام بفناني الجوع كثيراً. فبينما كان، فيما مضى، مجدياً جداً أن تقام عروض من هذا القبيل بإخراج شخصي، فإنَّه في هذه الأيام من المستحيلات. لقد كانت أزماناً أخرى. وقتئذٍ شُغلتِ المدينة كلها بفنان الجوع؛ ومن يوم جوع إلى آخر زادت المشاركة؛ كل واحد أراد أن يرى فنان الجوع مرة واحدة على الأقلَّ كل يوم؛ وفي الأيام اللاحقة كان هناك مشتركون جلسوا أياماً أمام القفص المشبّك الصغير؛ وفي الليل أيضاً كانت تجري تفقّدات لزيادة التأثير على ضوء المشاعل؛ وفي أيام جميلةً كان القفص يُحمل إلى العراء، على أنهم كانوا أطفالاً بصورة خاصة أولئك الذين كان يُعرض لهم فنان الجوع، وعلى حين لم يكن هو في نظر البالغين في أحيان كثيرة إلا تسليةً شاركوا فيها بدافع التقليد فقد تفرّج الأطفال مدهوشين، فاغري الأفواه، ممسكين بأيدي بعضهم بعضاً على سبيل الأمان، وقد قعد على قش منثور، شاحب اللون، في التريكو الأسود، بأضلاع شديدة البروز، رافضاً حتى المقعد، وقد أجاب على أسئلة، تارةً مومئاً برأسه في أدب ومبتسماً في إجهاد، كما أنه كان يمدُّ ذراعه من خلال القضبان أيضاً لكي يترك الآخرين يجسّون نحوله، على أنه كان يخلو تارة أخرى إلى نفسه ويغرق في ذهوله غير مكترث لأحد، حتى ولا لدقّة الساعة المهمة جداً له، التي كانت قطعة الأثاث الوحيدة في القفص، بل اكتفى بالنظر أمامه بعينين شبه مغلقتين، وبين الحين والآخر، كان يتجرّع جرعة صغيرة لكي يبلّل شفتيه.

وفضلاً عن النظّارة المتبدلين كان هنالك أيضاً حراس دائمون تخيّرهم الجمهور، ومن عجب أنهم كانوا عادة جزّارين، ثلاثة في آن واحد، كانت مهمتهم أن يراقبوا فنان الجوع ليلاً ونهاراً لكي لا يتناول طعاماً بطريقة ما سريّة. على أنَّ هذا لم يكن إلا أمراً شكلياً وُضع لتهدئة الجماهير، إذ إنَّ المطّلعين عرفوا حق المعرفة أن فنان الجوع ما كان سيأكل في أثناء فترة الجوع أي شيء على الإطلاق ولا بأية حال، حتى ولا بالإكراه؛ إنَّ شرف فنه يحرّم عليه هذا. والحق أنه ما كلُّ حارس استطاع أن يدرك هذا، كان هنالك أحياناً مجموعات حراسة ليليّة تهاونت جداً في القيام بالحراسة، وتعمدّت الجلوس في ركن بعيد وانهمكت في لعب الورق، بخالص النيّة ألا يضنوا على فنان الجوع بطعام خفيف، ربما استطاع أن يأتي به بحسب رأيهم من أية مخزونات سرية. وما من شيء كان أكثر إزعاجاً على فنان الجوع من مثل هؤلاء الحراس؛ فقد جعلوه مكتئباً؛ ونكّدوا عليه الصوم على نحو مخيف؛ وكان يتغلّب في بعض الأحيان على ضعفه، فكان يغني في أثناء فترة الحراسة ما دام قادراً على هذا لكي يظهر للناس مبلغ ظلمهم في ارتيابهم به.على أنَّ هذا كان قليل النفع؛ فلم يعجبوا في مثل هذه الأحوال إلا بمهارته في أن يأكل حتى في أثناء الغناء. وكان أحبَّهم إلى نفسه الحراس

الذين كانوا يجلسون لصق القضبان، ولم يكتفوا بالإضاءة الليلية الخافتة للقاعة، بل أضاؤوها بأنوار مصابيح الجيب الكهربائية التي وضعها المتعهد الفني تحت تصرفهم. ولم يزعجه الضوء الساطع الباهر قط، فما كان في مقدوره أن ينام على الإطلاق، إلاَّ أنه كان في مقدوره أن يعيش دائماً في شبه غيبوبة، عند كل إضاءة وفي كل ساعة وفي القاعة المكتظة الصاخبة أيضاً، وكان على أتمّ استعداد لأن يساهرهم الليل كلّه؛ وكان مستعداً لأن يمازحهم ويحكي لهم حكايات عن تجواله ويستمع إلى حكاياتهم، لا لشيء إلاَّ لكي يسهرهم ويتمكن من أن يظهر لهم المرة تلو المرة أنه لم يكن عنده شروى نقير في القفص لكي يأكله، وأنه يصوم على نحوٍ قد لا يقدر عليه أحد منهم، على أنه كان أسعد حالاً حين كان النهار يطلع وكان يؤتى لهم على حسابه بفطور دسمٍ جداً، وكانوا يرتمون عليه بشهية رجال أصحاء بعد ليلة ساهرةً على نحو شاق، لا بل إنه كان هنالك ناسٌ أرادوا أن يجدوا في هذا الفطور تأثيراً على الحراس لا يليق، على أن هذا جاوز الحدَّ كثيراً، وكان إذا سألهم المرء عما إذا أرادوا أن يقوموا بالحراسة الليلية حبّاً بالشيء ومن غير فطور، اختفوا عن الأنظار، إلا أنهم، مع هذا، كانوا يصرّون على اتهاماتهم وشكوكهم. أما هذا فقد كان جزءاً من الاتهامات التي لا يمكن فصلها أبداً عن الجوع والصوم.وما من أحدٍ كان قادراً على أن يقضي الأيام والليالي كلَّها حارساً بدون انقطاع لدى فنان الجوع؛ وما من أحد إذاً، كان قادراً على أن يعرف من نظرته الخاصة هل كانت عملية الصوم تتم حقاً بصورة مستمرة وعلى نحو سليم. على أن فنان الجوع كان وحده قادراً على أن يعرف هذا، وهو وحده كان في آن واحد المتفرج الراضي كل الرضى عن صومه وجوعه، على أنه لم يكن، لأمر ما، راضياً قط؛ ولربما لم يكن الصوم السبب في نحوله الشديد بحث أن بعضهم اضطروا، وللأسف، لأن يتخلفوا عن حضور العروض، لأنهم لم يحتملوا منظره، بل إنَّ نحوله لم يكن سببه إلا استياءه من نفسه، إذ إنه هو وحده عرف، وما من مطلّع سواه عرف كم كان الصوم سهلاً. كان الصوم أسهل ما في الوجود. لم يسكت على ذلك أيضاً، لكن الناس لم يصدقوه، وعدّوه على أحسن تقدير متواضعاً، لكن في معظم الأحيان رأوا فيه متعطشاً للدعاية أو محتالاً هان عليه الصوم لأنه عرف كيف يستسهله، والى هذا كانت لديه الشجاعة أيضاً لأن يعترف بذلك شبه اعتراف. وكان عليه أن يتقبل هذا كلّه، كما أنه تعوّد هذا مع مرور السنين، أمّا في أعماقه فكان هذا الاستياء يعذّبه دائماً، وما من مرة، ولا بعد أيّة فترة صوم– وهذه الشهادة كان على المرء أن يشهدها له– كان قد غادر القفص طواعية. كان المتعهّد الفني قد حدّد للصوم مدة أقصاها أربعون يوماً، وفضلاً عن ذلك لم يسمح بالصوم قط، ولا في المدن الكبرى أيضاً، وذلك لسبب وجيه. ففي أربعين يوماً استطاع المرء بحكم الخبرة المكتسبة أن يثير اهتمام مدينة أكثر فأكثر بدعاية تزداد تدريجياً، على أن الجمهور أخفق بعدئذ، فقد تبين نقصٌ جوهري في الإقبال، وطبيعي أنه وجدت في هذا الخصوص فروقٌ طفيفة بين المدن والأرياف، إلا أنّه عُدَّ قاعدةً أن تكون المدة القصوى أربعين يوماً. في مثل هذه الأحوال إذاً وفي اليوم الأربعين كان القفص المكلّل بالزهور يفتح، وكان يملأ المدرج نظّارة متحمسون وتعزف فرقة موسيقية، وكان يدخل طبيبان، إلى القفص ليفحصا فنان الجوع الفحوصات الضرورية، وكانت النتائج تعلن في القاعة بواسطة مكبّر صوت، وأخيراً كانت تأتي سيدتان شابتان سعدتا بأنَّ الاقتراع وقع عليهما بالذات، وأرادتا أن تهبطا بفنان الجوع خارج القفص بضع درجات إلى حيث أعدّت على مائدة صغيرة وجبة طعام خاصة بالمرضى مختارة بعناية فائقة. في هذه اللحظة كان فنان الجوع يمانع

ويقاوم دائماً. صحيح أنه ألقى بَعْدُ طوعاً بذراعيه العظيمتين في أيدي السيدتين المنحنيتين إليه واللتين مدّتها إليه استعداداً للمساعدة، إلا أنه لم يرغب في أن يقوم. فلماذا الإمساك الآن بالذات بعد أربعين يوماً؟ كان سيتحّمل ذلك طويلاً، إلى ما لا حدَّ له. فلماذا الإمساك الآن بالذات، حيث إنه كان في أحسن حال، وإن لم يكن بعد في أحسن حالات الصوم؟ لماذا أراد المرء أن يحرمه من الشهرة في أن يستمر في صومه وأن يكون لا أعظم صوّام وفنان جوع على مدى الأزمان كلها فحسب، وربما كان هو كذلك أيضاً، بل وأن يجاوز حدود طاقته أيضاً إلى ما هو غير معقول، إذ أنه أحسَّ بأن قدرته على الصوم لا حدود لها. فلماذا لم تصبر عليه تلك الجموع التي تظاهرت بأنها معجبة به إيما إعجاب، إلا قليلاً؛ فحين احتمل أن يظل مستمراً في صومه، فلماذا أبت هي أن تعبر على ذلك؟ كما أنه كان متعباً أيضاً، وقعد مرتاحاً في القش وكان عليه الآن أن يعتدل في جلسته وينتصب قائماً ويمضي إلى الطعام الذي كان مجرّد تصوّره يسبّب له الغثيان الذي احتبسه في مشقة مراعاة للسيدتين. ورفع نظره إلى أعين السيدتين اللتين كانتا لطيفتين في الظاهر غاية اللطف والقاسيتين في الواقع غاية القسوة، وهز رأسه الذي ناء تحت ثقله العنق النحيل. على أنه حدث بعدئذ ما كان يحدث دائماً. فقد جاء المتعهد الفني، وبما أن الموسيقا جعلت الكلام مستحيلاً– فقد رفع في صمت ذراعيه فوق فنان الجوع لكأنّه يدعو السماء لتشهد عمله على هذا القش مرة واحدة وتنظر إلى هذا الشهيد الذي يرثى له ولم يكن إلا فنان الجوع ولكن بمعنى آخر، ليس إلا، ثمَّ أمسك بفنان الجوع من خصره النحيل قاصداً أن يقيم الدليل بحذر مبالغ فيه على أنَّ له علاقة هنا بشيء شبه واهٍ واهن؛ وسلّمهُ، لا من غير أن يهزه بينه وبين نفسه بعض الشيء بحيث إنَّ فنان الجوع تمايل بشدّة يمنة ويسرة برجليه وأعلى جسمه – إلى السيدتين اللتين اصفرتا في أثناء ذلك صفرة الموت ثم تحمل فنان الجوع هذا كلَّه. كان الرأس على الصدر، بدا وكأنه تدحرج إلى هناك حيث استقرّ على نحو غامض؛ كان الجسد مهزولاً؛ والتصقت ساقاه ببعضهما بعضاً في الركبتين التصاقاً وثيقاً بدافع حفظ الذات، كان ثقل الجسم كلُّه، إنَّما الثقل الصغير جداً، على إحدى السيدتين التي مدت عنقها أوّلاً على قدر الإمكان مستنجدة، متسارعة الأنفاس– فما كانت قد تصوّرت هذه الوظيفة الشرفية هكذا– وذلك لكي تحمي وجهها على الأقل من أن يحتك بفنان الجوع، وبما أنها لم تفلح في ذلك، ولم تساعدها رفيقتها الأسعد حظاً، بل اكتفت بأن حملت أمامها، وهي ترتعش، يدفنان الجوع، هذه الحزمة العظيمة الصغيرة، فإنَّها أشهقت بالبكاء وسط قهقهات النظارة المبتهجين وكان لابدَّ من استبدالها بخادم كان قد جُهِّز من زمن، ثم جاء الطعام الذي أطعم المتعهد الفني فنان الجوع قليلاً منه في أثناء غفوة أشبه بغيبوبة وسط حديث مسل كان الغرض منه صرف انتباه الجمهور عن حالة فنان الجوع؛ ثمَّ شُرب كذلك نخبُ الجمهور الذي كان قد هُمِس به إلى المتعهّد الفني، كما يقال، من قبل فنان الجوع؛ وأثبتت الجوقة كل شيء بسلام مريعٍ كبير. وتفرق الناس، وما من أحد كان له الحق في أن يستاء مما شوهد، لا أحد، إلا فنان الجوع، هو وحده بصورة دائمة.

هكذا عاش سنوات كثيرة تخللتها فترات راحة قصيرة منتظمة، في بهاء ظاهري، محترماً من العالم، ولكن مع هذا كلِّه كان في كثير من الأحيان عكر المزاج، وزاد مزاجه تعكيراً أكثر وأكثر أنَّه ما من أحد فطن إلى أن يقيم له وزناً. بم كان على المرء أن يواسيه أيضاً؟ وماذا تبقى له ليتمنى؟ وكان إذا وجد شخصاً طيب القلب رثى له وأراد أن يشرح له أنه لمن المحتمل أن يكون الصوم سبب كآبته

كان من الممكن أن يحدث، ولا سيما في أثناء فترة صوم متقدمة، أن كان فنان الجوع يجيب في فورة غضب ويشرع على غير توقع من الجميع في هزّ القضبان مثل حيوان. على أن المتعهد الفني كانت لديه لمثل هذه الحالات وسيلة للعقاب أحبَّ استعمالها كان يعتذر من فنان الجوع أمام الجمهور المحتشد ويعترف أنه ليس إلا الانفعالية التي سببها الصوم ولا يمكن فهمها على ناس شباع بهذه السهولة قد تسوّغ تصرّف فنان الجوع؛ وكان يبدأ الحديث بهذه المناسبة أيضاً عن إدعاء فنان الجوع الذي يجب إيضاحه أيضاً بأن كان في إمكانه أن يصوم فترة أطول بكثير مما صامه إلى الآن؛ وكان يثني على ما يتضمنه هذا الإدعاء أيضاً من طموحٍ عالٍ وإرادة طيبة ونكران للذات عظيم؛ على أنه كان يحاول أن ينقض بعد ذلك هذا الإدعاء بعرضٍ كافٍ لصور بيعت في الوقت نفسه، إذ أن المرء رأى فنان الجوع على الصور في يوم صومه الأربعين، في السرير، شبه ميت من الوهن والضعف. وشقّ على فنان الجوع قلب الحقيقة هذا الذي كان يعرفه حق المعرفة، إلا أنه كان يوهنه ويحطّم أعصابه دائماً. أما ما كان نتيجة إنهاء صيامه السابق لأوانه فقد أظهره الناس هنا على أنه سبب! وكان محالاً مقاومة هذه الجهالة وعالم الجهالة هذا. كما أنه كان قد أصغى السمع إلى المتعهد الفني بحسن نيّة وتلهّف عند القضبان، إلاّ أنه كان يترك القضبان المشبكة عند ظهور الصور كلَّ مرة ويرتمي على ظهره في القش متأوهاً، وكان في إمكان الجمهور المهدّأ أن يقبل من جديد ويزوره.

وكان إذا ما عاد شهود مثل هذه المشاهد بذاكرتهم إلى هذا سنوات قلائل من بعد ذلك استبهمت عليهم أنفسهم مراراً. إذ أن ذلك التغير المذكور قد طرأ في أثناء ذلك؛ وعلى نحو مفاجئ تقريباً حدث هذا؛ وربما كان له أسبابه العميقة، ولكن من ذا الذي همه أن يبحث عنها. ومهما يكن فإنَّ فنان الجوع المدلّل رأى نفسه ذات يوم من غير أنيس ولا جليس وقد تخلّى عنه الجمهور المغرق في لهوه والذي آثر أن يتدفق على عروض أخرى. ومرة أخرى انطلق به المتعهد الفني عبر نصف أوربا ليرى إذا لم يكن الاهتمام القديم سيحصل هنا وهناك من جديد؛ كل شيء بلا طائل؛ وكما في اتفاق سري كان قد نشأ في كل مكان أشبه بالنفور من عروض الصوم. وطبيعي أن هذا ما كان في الإمكان أن يحدث في الواقع هكذا على حين غرّة، وتذكّر المرء الآن متأخراً بعض البشر الذين لم يؤبه لهم في حينهم في نشوة النجاح بشكل كافٍ ولم يضطهدوا الاضطهاد الكافي، أما الآن فقد فات الأوان للقيام بشيء تجاه ذلك. صحيح أنه كان مؤكداً أنه ذات مرة أيضاً سيأتي الوقت ثانية من أجل الصوم، أما في نظر الأحياء فلم يكن هذا بعزاء. ماذا كان على فنان الجوع أن يفعل الآن؟ إنَّ ذلك الذي كانت الآلاف قد غمرته بالتهاليل واستقبلته استقبالاً رائعاً لم يستطع أن يظهر في أكشاك العرض في الأسواق الموسمية الصغيرة، ولكي يختار مهنة أخرى، لم يتأخر العمر جداً بفنان الجوع فحسب، بل إنه كان قبل كل شيء مدمناً على الصوم على مدّ التعصب الشديد. وعلى هذا ودّع المتعهّد الفني، رفيق مهنة لا نظير له، وسمح لنفسه أن يُستخدم من قبل سيرك كبير؛ ولكي يراعي مشاعره لم ينظر إلى شروط العقد إطلاقاً.

إنَّ سيركاً كبيراً يتألف من بشر متممين ومساوين لبعضهم بعضاً المرة تلو المرة ومن حيوانات وآلات يمكنه أن يحتاج إلى كل واحد وفي كل وقت، وكذلك أيضاً إلى فنان جوع، بمطالب متواضعة نسبياً بطبيعة الحال، وفضلاً عن ذلك لم يُستخدم في هذه الحالة الخاصة فنان الجوع نفسه فحسب، بل اسمه القديم المشهور أيضاً، لا بل إن المرء لم يستطيع أن يقول في طبيعة هذا الفن غير

المتناقض مع تقدم العمر أن فناناً استهلك ولم يعد فيه نفع ولم يعد في أوج مقدرته يريد أن يهرب إلى وظيفة هادئة في السيرك ، وعلى العكس ، فقد أكد فنان الجوع ، وقد كان هذا جديراً بالتصديق ، إنه يصوم مثل صومه سابقاً ،لا بل إنه زعم أيضاً لم يدهش العالم دهشاً مسوغاً إلا الآن ، هذا إذا فعل المرء مايريد. وقد وعده المرء بهذا بغير مبالاة ، على أنه أدعاء لم يبعث إلا على ضحك المختصين مرعاةً لروح العصر الذي نسيه فنان الجوع بسهولة في الحماسة.

لكن في الحقيقة لم يغب عن فنان الجوع فهمه للظروف الواقعية ، وقبله كشئ بديهي أنَّ المرء لم يضعه مع قفصه في وسط حلبة السيرك على أنه فقرة مهمة قوية الأثر ، بل وضعه في الخارج في مكان يسهل الوصول إليه على مقربة من الاصطبلات .لقد أحاطت بالقفص كتابات عريضة ملونة وأعلنت ماكان بالإمكان رؤيته هناك . وكان إذا سارع جمهور المتفرجين في فترت ما بين العروض إلى الاصطبلات ليشاهد الحيةنات كان لابد له تقريباً من أن يمر بفنان الجوع ويتوقف هناك قليلاً ، ولربما كان المرء سيمكث زمناً أطول لو لم يجعل المتدافعون الذين لم يفهموا هذا المكوث في الطريق إلى الاصطبلات المنشودة ، في الممشى الضيق مشاهدة هادئة أطول مستحيلة .وكان هذا السبب أيضاً في أن فنان الجوع خاف أيضاً من جديد من مواعيد الزيارات هذه التي كان يشتاقها بطبيعة الحال على أنها مسوغ لحياته. وفي الفترة الأولى عز عليه أن ينتظر استراحات العروض وبسرور بالغ كان قد ترقب جمهور النظّارة المندفع إلى الأمام، إلى إنه اقتنع في وقت قصير جداً– كما أن خداع النفس الأشد إلحاحاً والمتعمد تقريباً لم يصمد أمام التجارب– بأنهم لم يكونوا في أغلب الأحيان على النيّة، المرة تلو المرة، بغير استثناء إلا زواراً للاصطبلات. وهذا المنظر من بعيد ظل دائماً أجمل المناظر. إذ أنهم كانوا إذا ما اقتربوا منه تعالى من حوله صراخ وسباب الفرق المتشكّله من جديد بدون انقطاع، ذلك الفريق الذي ما لبث أن صار في نظر فنان الجوع أكثر إزعاجاً، فقد أراد أن يراه بالراحة، لا من باب التفهم، بل على سبيل المزاج العناد، وذلك الفريق الثاني الذي لم تصبُ نفسه في بادي الأمر إلا إلى الاصطبلات. فإذا ما مرّت العامة جاء بعدئذ المتأخرون، على أنَّ هؤلاء الذين لم يعد محرّماً عليهم أن يتوقفوا ما دامت عندهم رغبة، قد أغذوا في السير بخطوات كبيرة، من غير نظر جانبي تقريباً، لكي يصلوا إلى الحيوانات في الوقت المناسب. ولم تكن مصادفة سعيدة متكرّرة كثيراً أن يأتي رب أسرة مع أطفاله ويشير بسباته إلى فنان الجوع ويستفيض في شرح ما كان يدور هنا ويحكي عن سالف السنين حين كان يحضر عروضاً مماثلة لكن لا مثيل له في الضخامة والعظمة، ومن ثم الأطفال، بسبب إعدادهم غير الكافي من ناحية المدرسة والحياة، فإنهم ظلوا لا يدركون شيئاً– ماذا كان الصوم في نظرهم؟–، إلا أن بريق عيونهم الفاحصة فضح شيئاً في أزمان جديدة قادمة مواتية أكثر. وربما، هكذا قال فنان الجوع في نفسه أحياناً، تحسّن كل شيء بعض الشيء لو لم يكن مقره قريباً جداً من الاصطبلات. فبذلك سهّل على الناس الاختيار كثيراً، ناهيك بذلك أن أبخرة الإصطبلات وروائحها وجلبة الحيوانات في الليل ونقل اللحم النيء للحيوانات الكاسرة والصراخ عند إطعامها قد آذى مشاعره وأحزنه وأثقل عليه بصورة دائمة. لكنه لم يجرؤ على أن يحتجّ ويشكو لدى الإدارة؛ على كل حال فقد كان مديناً للحيوانات بهذا العدد الكبير من الزائرين الذين كان بينهم أحياناً شخص قصده، ومن كان يدري أين كان المرء سيخفيه لو أراد أن يذكرّ بوجوده ويذكّر بذلك أنه لم يكن، بالمعنى الدقيق، إلا عائقاً في الطريق إلى الإصطبلات.

على أنه عائق بسيط، عائق يتضاءل أكثر وأكثر. وقد تعود المرء الغرابة بأن أراد أن يلفت في هذه الأيام الانتباه لفنان جوع، وبهذا التعوّد كان قد نطق بالحكم عليه. وكان له أن يصوم ما استطاع، وقد فعل ذلك، لكن ما من شيء استطاع أن ينقذه، فقد كان الناس يمرون به. حاولْ أن تشرح لأحدهم فن الصوم! فمن لا يحس بهذا فلا سبيل إلى إفهامه ذلك.

لقد اتسخت الكتابات الجميلة وصارت غير مقروءة، فانتزعها المرء، ولم يخطر ببال أحد أن يستبدلها؛ فاللوح الصغير برقم أيام الصوم المؤدّاة الذي كان قد جدِّد في الفترة الأولى يومياً بعناية وإتقان، بقي من زمن اللوح نفسه دائماً، إذ أن المستخدمين أنفسهم سئموا بعد الأسابيع الأولى هذا العمل البسيط؛ وهكذا تابع فنان الجوع صومه كما كان قد حلم به في سابق الأزمان، وقد تمّ له هذا في غير جهدٍ ومشقة مثلما كان قد تنبأ به آنذاك، لكن ما من أحد عد الأيام، لا أحد، حتى ولا فنان الجوع نفسه عرف مبلغ عظمة الإنجاز، وانقبض صدره، وكان إذا توقف ذات مرة في هذا الوقت مكسالٌ ما وجعل من الرقم القديم أداة سخرية وتكلّم عن الاحتيال، فقد كان هذا بهذا المعنى أسخف كذبة استطاعت أن تخترعها اللامبالاة والخباثة المتأصلة، إذ لا فنان الجوع خدع، فقد عمل بصدق وإخلاص، بل العالم خدعه في أجره.

على أن أياماً كثيرة مرّت، كما أن هذا انتهى. وذات مرة لفت القفص نظر أحد المراقبين، وسأل الخدم لماذا ترك المرء القفص الذي ينتفع به هنا حيث هو من غير استعمال وفيه القش المتعفّن، وما من أحد عرف السبب، إلى أن تذكر أحدهم فنان الجوع بواسطة لوح الرقم. وقلّب المرء القش بعصي ووجدوا فيه فنان الجوع. سأل المراقب: "أما زلت صائماً؟ ومتى ستمسك عن ذلك؟" وهمس فنان الجوع: "سامحوني كلكم" ولم يفهمه إلا المراقب الذي وضع أذنه على القضبان. "بالتأكيد أننا نسامحك" قال المراقب ووضع إصبعه على الجبين لكي يعتبر بذلك عن حالة فنان الجوع للمستخدمين. قال فنان الجوع: "أردت دائماً وأبداً أن يعجبكم صومي. " قال المراقب مجاملاً: "وإننا لمعجبون به أيضاً." قال فنان الجوع: "لكن ما كان ينبغي أن تعجبوا به". قال المراقب: "إذاً لن نعجب به، ولم لا ينبغي أن نعجب به". قال فنان الجوع: "لأنَّ علي أن أصوم، ولا أستطيع إلا الصوم" قال المراقب: "يا للغرابة! ولم لا تملك إلاَّ أن تصوم؟" رفع فنان الجوع رأسه الصغير قليلاً، وبشفتين مزمومتين كما هي الحال في التقبيل وضع فمه على أذن المراقب لكي لا يضيع أي شيء وقال: "لأنني لم أستطع أن أجد الطعام الذي يلذ لي ويطيب. ولو أني وجدته، صدقني، لما كنت محطّ الاهتمام ولملأت بطني مثلك ومثل الجميع" كانت هذه الكلمات الأخيرة، على أنه كان لا يزال في عينيه الكسيرتين الاقتناع الثابت، وإن لم يعد الاقتناع الأبي أنه سيتابع صومه.

قال المراقب: "هيا رتبوا الأمور"، وطمر المرء فنان الجوع والقش معاً. أما القفص فقد وضع المرء نمراً صغيراً. كان هذا راحة ملموسة حتى بالنسبة لأشدّ الحواس بلادة أن ترى هذا الوحش الكاسر يتقلّب في القفص المهجور منذ زمن. لم ينقصه أي شيء. فالطعام الذي لذّ له وطاب، جاءه به الحراس من غير تفكير طويل؛ فلا الحرية بدا أنه يفتقر إليها؛ وهذا الجسم الرشيق المزود بكل ما هو ضروري إلى حدّ التمزيق بدا أنه محمّل بالحرية أيضاً؛ وبدت أنها تكمن في مكان ما في أسنانه. لقد انبعث الفرح بالحياة من حلقه بمثل هذا الوهج القوي بحيث إنه لم يكن سهلاً على النظارة أن

يقاوموه. على أنهم حملوا أنفسهم على ما تكره وتزاحموا حول القفص وكرهوا أن يتزحزحوا من مكانهم على الإطلاق.

FRANZ KAFKA: Ein Hungerkuenstler . (*)

الـمـلاح الـراقـص *

بقلم: ريتشارد هولمز

■ ترجمة: عبد الكريم محفوض ■

رأيت في الحلم ذات مرة أنني أراقص طائر القطرس.

لقد كان ذلك الطائر امرأة، وليس في هذا ما يدعو للاستغراب. فلقد كانت تحملني بين أرياشها البيضاء وتضمني إلى صدرها ونحن نرقص عالياً في الفضاء فوق بحر هائج تتلألأ أمواجه حتى الأفق وما من برَّ على مدّ البصر .إيقاع رقصنا كان قوياً وجياشاً ، ماكان كالطيران البتة بل كعرجيب القلب وأما إحساسي بالعلوّ الشاهق والإيقاع فقد كان مثيراً، ولكنه مرعب في الوقت نفسه أيضاً. وفي الحلم أدركت بأن القطرس سوف يلقي بي في اليم في خاتمة المطاف مما جعلني أرقص رقص إنسان سيحمّ حمامه لدى توقف الموسيقا، بيد أن القطرس ظل متشبثاً بي، وحين صحوت من غفوتي كنا لا نزال نرقص معاً.

لقد رأيت هذا الحلم حينما كنت في مالطة منهمكاً بكتابة سيرة كولريدج. ما كان من العسير علي أن أدرك من أين راودتني أطياف هذا الحلم، ولكن إدراك مدلولاتها كان أقل يسراً بكثير.

فمالطة عبارة عن جزيرة ذات أحجار رملية صفراء تقع في البحر المتوسط بين صقلية وشمال إفريقيا، وأما اليابسة فيها، خلف مرفأ فاليتا التاريخي القديم، فهي عبارة عن نجد صخري مطوَّق بالصخور الشاهقة والكهوف والطيور البحرية، وإلى هذه الجزيرة نفى كولريدج نفسه مدة سنتين في 1804- 1805، وقت كان يحتلها البريطانيون خلال الحروب النابليونية، في محاولة منه لإبراء نفسه من الإدمان على الأفيون.

بيد أنه كان في الوقت نفسه يعمل بكفاءة مذهلة كسكرتير أول للحاكم العسكري سير ألكساندربول، إذ كان يصوغ التشريعات المتعلقة بحالة الطوارىء ويكتب التقارير الاستراتيجية ويسوّد البرقيات التي كانت تحال إلى نيلسون في الأشهر السابقة لمعركة الطرف الأغر. وعلاوة على ذلك كله كان كولريدج يحتفظ لنفسه بمذكرات خاصة مسهبة في مالطة، حيث علق بالقول في إحداها أن قصيدته القصصية "الملاّح العجوز"- التي كان قد مضى على كتابتها ست سنوات، والتي كانت تتمركز حول إطلاق سهم على طائر القطرس- استحالت وقتها إلى قصة رمزية لحياته الشخصية.

* رتيشارد هولمز - الملاح الراقص ، ترجمة عبد الكريم محفوض ، مجلة الكتابة الجديدة - العدد (5) - عام 1996

هذا كله عشش في ذهني، وطفقت نهاراً أشتغل بأوراق كولريدج في المكتبة الملكية في فاليتا، في غرفة تطل ألواحها الزجاجية على تلك النافورة الكسلى القائمة في ساحة الملكة. وأما الأمسيات فقد كنت أقضيها في المسير حذاء الصخور الشاهقة لأمارس السباحة من الصخور الصغيرة إلى ما خلف (سليمى) حتى يرخي الليل سدوله. ولقد كان الشهر في تلك الآونة شهر نوفمبر/ تشرين الثاني، ومع أن البحر كان وقتها لا يزال دافئاً فإن زواره كانوا قلائل كما أن الشاطىء كان مهجوراً. ومع ذلك فقد كنت أحياناً ألاقي بعض الناس بمحض الصدفة: كتاجر أسلحة من ليبيا أو نحاتة من كاتانيا. وفي الليلة السابقة لرؤيتي الحلم ذهبت للرقص في حانة صغيرة مبتذلة ذات مصطبة مكشوفة وعامرة بشكيكة أضواء ملونة، فوق قمة جبل يطل على البحر من عل.

وبناء على خبرتي فإن أمثال هذه الأحلام ليست بشيء غريب على أي كاتب سيرة يقضي الساعات الطوال بمفرده وهو يصحو ويغفو منكباً على مذكرات صاحبه، وطيلة سنوات عديدة في أغلب الأحيان. فهذه الأحلام تكون عادة على ارتباط وثيق بالمشاعر الدفينة لكاتب السيرة حيال صاحبه، أو بأجزاء من حياته يكتنفها شيء من الغموض، أو بتبصرات الكاتب في صلب أعمال ذلك الشخص– تلك الأعمال التي لا تجد لها مكاناً مناسباً في ضوء الشروط السوية للنقد، فضلاً عن أنه من النادر استخدامها ضمن الحدود الصارمة للسيرة الذاتية التقليدية، كما أنها لن تصل البتة، على أغلب الظن، إلى الكتاب الختامي. ولكن مادة الحلم قد تكون قيّمة في بعض الأحيان. (وكثيراً ما خطر على بالي كم سيكون من الشيّق كتابة سيرة ذاتية برمتها على شكل أحلام عن الشخص المقصود، ولا سيما حين تنصب في قلب العمود الفقري المحض لمادة التوثيق. وفي هذه الحالة ستكون، كما أرى، بمثابة شكل من أشكال تصوير حياة امرىء ما).

فهذا الحلم بأم عينه، أي الرقص مع القطرس، كانت له عقابيل عديدة بالنسبة لي، ولكن حصيلته المباشرة كانت واحدة وحسب، إذ بدأ يعنّ على بالي أن تظهر تلك القصيدة العصماء لكولريدج، قصيدة "الملاح العجوز"، على شكل باليه حديثة.

لقد خطر لي فجأة أن القصة الكاملة لذلك الملاح العجوز يمكن تأويلها تأويلاً رائعاً، لا من خلال النقد بل من خلال الأداء المادي. فإيقاعاتها القوية وموسيقاها الأخاذة وما تنطوي عليه من مجابهات غامضة بين القوى البشرية والقوة الغيبية، ذلك كله ملائم تماماً وخصوصاً لتلك النزعة التعبيرية التي تنزع إليها الباليه. ومع أن القصيدة ميتافيزيقية في مضموناتها فإنها مادية على نحو مباشر وبشكل عنيف في كل تحركاتها وتخيلاتها. وبما أن هذه اليسارة المادية هي جوهر الباليه، فإن من الميسور تماماً، كما أرى، تحويل أسمى المشاعر البشرية إلى حركات وإيماءات.

والجدير بالذكر أن كولريدج قال أيضاً في كتابه المعنون "بحديث المائدة" أن النقاد كانوا ينسون على الدوام أن الملاح كان في ريعان شبابه حين استهل رحلته البحرية، وأنه ما بلغ من الكبر عتيا إلا من خلال هوسه بسرد قصته مراراً وتكراراً وعلى مدى سنوات عديدة. ولذلك فإن الملاح، حين يقابل طائر القطرس، يكون بحاراً شاباً مما يستدعي وجود شيء جنسي في المقابلة التي كانت بينهما. وهنا برزت لدي فكرتي المركزية التي مفادها أن الملاح قد رقص مع تجسيد ما لقوة الطبيعة، تجسيد جميل ولكنه خطير في آن واحد معاً، وهذا الأمر هو ما طفا على السطح أول ما طفا في حلمي المالطي.

المخطط الأولي الذي رسمته للباليه، والذي لم يدخل طبعاً ضمن سيرة كولريدج كان على النحو التالي، مع الإشارة إلى أنه من المحتمل أن تكون إمكانية تخيله أمراً أكثر تشويقاً من إمكانية تجسيده على المسرح، ولكن ماذا بوسع المرء أن يفعل حيال الأحلام التي تراوده؟

الفكرة العامة

تتمثل الفكرة العامة بتحوير قصيدة كولريدج "الملاح العجوز" إلى ما يتناسب مع الرقص والموسيقا الحديثين، الأمر الذي لا يستدعي إلا وجود مجموعتين أساسيتين هما: قرية من قرى مقاطعة سومرسيت شاير إبان القرن الثامن عشر، فيها كنيسة وحانة ومرج أخضر (كمرج نذر ستووي– Nether Stowey)، وسفينة غليون ذات أشرعة مربعة في عرض البحر، أي أن ظهرها وأشرعتها وصواريها من تلك الأنواع التي استخدمها القبطان كوك (Cook) لاستكشاف جنوب المحيط الباسيفيكي، وهكذا فإن إيقاع الخطوات الراقصة والمقطوعات الموسيقية يجب أن تحاكي الأشكال الإنكليزية الفولكلورية والتقليدية: مثل الدبكة الريفية ورقصات البحارة ونشيدهم البحري، وموكب الزفاف والمسيرة الجنائزية ورقصة الموت (danse macaber)، وغني عن القول أن المشهد المسرحي والإضاءة بأشعة الليزر قادران اليوم على الإتيان بتأشيرات بصرية خلابة للإيحاء بانبلاج الفجر وغروب الشمس وتلألىء النجوم وسطوع ضوء القمر وهياج العواصف البحرية.

وأما المجموعة الراقصة في الباليه فعليها أن تؤدي رقصات القرويين وهم على اليابسة ورقصات البحارة وهم في عرض البحر أيضاً، ولكن الراقصين الإنفراديين الرئيسيين فعلى كل منهم أن يضطلع بأكثر من دور، علماً أن هذا الازدواج في الأدوار– أي حلول شخصية بشخصية أخرى– شيء أساسي بالنسبة للفكرة العامة فضلاً عن وجوب وضوحه للنظارة. وهكذا فإن أدوار الرقص الأساسية يجب أن تشتمل على–:

الملاح: ملاح عجوز ملتح تتلألأ حبات الملح البحري على لحيته، وكبحار في ميعة الصبا.

القطرس: عروس جميلة وكطائر بحري، علاوة على كونه الكابوس المرعب لشبح الحياة في الموت، والروح الأنثوية.

الناسك: الذي يجب أن يمثل كاهن القرية في رقصه، والروح الذكورية للطبيعة.

وللباليه ثلاث حركات يجب توزيعها إلى خمسة فصول، إذ أنها تبدأ في مناخ صباح رعوي لعرس ريفي (الفصل 1)، وبعدئذ تتحرك عودا على بدء إلى كابوس الرحلة البحرية للملاح (الفصول 2،3،4)، وأخيراً (الفصل 5) تعود إلى وليمة زفاف مسائية رزينة، حيث الأمل بالسعادة يتضاءل من جراء الحضور المأساوي لذلك الملاح العجوز الهوّاس. وهكذا فإن الباليه كلها تعكس الرؤيا الأصلية التي تخليها كولريدج عن جريمة ميتافيزيقية عميقة، تفضي إلى صراع بين الحب والهمجية في

الطبيعة.

الموجز

الفصل 1– : القرويون يرقصون ويهزجون احتفالاً بعرس ريفي خارج باب الكنيسة. إنهم يتوددون للعروس الشابة الجميلة وهي في ثوبها الأبيض الطويل. الفرقة الموسيقية للقرية تعزف نشيد الزفاف. وعلى حين غرة تنقطع الاحتفالات لدى ظهور ذلك الملاح العجوز الملتحي الذي يأتي راقصاً عبر المرج الأخضر للقرية ويصرّ على سرد قصة رحلته البحرية على مسامعهم. وعلى مضض في البداية يتحلق القرويون حول الملاح ولكنهم تدريجياً يصبحون أسرى سحر رقيته ويبدأون، كمن بهم مس، بتقليد أدوار بحارة السفينة. تواجه العروس الملاح وتصبح أيضاً أسيرة رقيته.

الفصل 2- تستميل القرية إلى السفينة، ويصبح المرج الأخضر بمثابة ظهر المركب، كما أن شجرة سنديان تصبح الصاري وحباله، علاوة على أن باب الكنيسة يصبح مؤخرة السفينة. وهنا يبدأ بحارة السفينة يرقصون ويهزجون على أنغام موسيقا البحارة. وها هو الملاح– وقد عاد الآن إلى صباه– يترصد طائر قطرس أبيض فاتنا (العروس سابقاً) إبان أدائه الرقص على نحو مغرٍ فوق ظهر المركب ، فيرقص خلفه البحارة بشكل جنوني ، ولكن حين يرفض الطائر مراقصة الملاح تستبد به الشهوة الجندية لامتلاكه، وعندما يجن جنونه جراء صدود الطائر يدور فجأة ويطلق عليه سهماً من قوسه، وللتو تثور عاصفة هوجاء وينتهي الفصل بالهرج والمرج بين البحارة.

الفصل 3– تهدأ السفينة وتركن تحت شواظ شمس استوائية، ويرقص البحارة رقصة الموت ويتهاوون أمواتاً واحداً فواحداً فوق ظهر المركب من جراء الظمأ ، ويلعنون الملاح أثناء مماتهم . وبعدئذ تخيم الظلمة الباسيفيكية وتحت سطوع بدر منير يتبدى الكابوس العملاق لشبح الحياة في الموت، ويبدأ رقصه على شكل مغر عبر السفينة ساخراً من الملاح. وحين يبدأ القمر بالأفول لا يبقى من الحضور إلا الملاح بمفرده، الحي الوحيد، أسير الإنهاك والغم راقصاً فوق جثث رفاقه البحارة. وفي الوقت الذي تذوي فيه السفينة تدريجياً وتستحيل إلى مرهم ضبابي يتداعى الملاح جثة هامدة على ظهرها.

الفصل 4- في حلم أخاذ (يمكن للمرء أن يقول أنه حلم يتولج حلماً آخر) تظهر الروحان الذكورية والأنثوية للطبيعة وهما ترقصان فوق جثة الملاح وهو ساجد المنخر. ومن ثم يتناقشان ويقرران مصيره في الوقت الذي كانت فيه الروح الأنثوية تتضرع طلبا للرحمة. وبعدئذ تحيلان البحارة الأموات إلى مخلوقات بحرية لألاءة تهوم، كالنيام مغناطيسياً فوق جثة الملاح العجوز، وما أن يصحو الملاح ويراها حتى يفتنه جمالها الخارق ويشاطرها الرقص ويباركها. وهنا تنفتح السماوات وينهمر المطر وتبحر السفينة قدماً تحت ضوء

القمر إلى مرفأ آمن وقت تلاشي الحلم. وحينئذ يصعد الناسك العجوز إلى ظهر المركب ويغفر للملاح جريمته، في حين أن البحارة يشكلون لوحة صامتة وهم يحملون طائر القطرس بين أذرعتهم.

الفصل 5- في توهج للنور والموسيقا، تنفجر اللوحة الصامتة وتدب فيها الحياة من جديد، ويظهر القرويون الآن وكأنهم يحملون العروس إلى وليمة عشاء الزفاف أمام الحانة، ولكن الملاح- وقد أضحى عجوزاً ملتحياً من جديد (كما كان شكله في الفصل الأول)- ينطلق بين المحتفلين كالشبح التقليدي في الوليمة، وما أن يخيم الظلام حتى يقف صامتاً لمراقبتهم، كما راقب من قبل تلك المخلوقات البحرية الجميلة. وبعد هنيهة من الزمن تبزغ النجوم وتضاء الشموع وتعد طاولة طويلة (عليها غطاء أبيض طويل يتماوج كالشراع)، ويشرب القرويون الخمرة نخب العروس والعريس اللذين يحظيان بمباركة الكاهن، وفي حركة ختامية طافحة بالعشق والغفران ترقص العروس حول الطاولة وتجلب للملاح قدحاً من الخمرة لكي يحتسيه، ومن ثم تجره إلى قلب الجماعة، وتنتفض القرية كلها وترقص بعضها مع بعض وهي مغمورة بنشوة السعادة. ولكن في اللحظة الأخيرة تتوقف الموسيقا، ويتجمد الراقصون كلهم بلاحراك حين يملأ الجو صوت هبوب الريح، وفي الختام تسكن الأشياء بأسرها، ما عدا الملاح الذي يبقى مواصلاً رقصه بمفرده صامتاً أثناء انسدال الستارة%.

❑❑

ممثلة في دور طفل

تأليف: يوري ياكوفليف

■ ترجمة د. رضوان القضماني ■

عندما أظهر على خشبة المسرح في سراويل رثّة وقميص سقطت بعض أزراره، أو أسير متهادية أكاد أقع بين فينة وأخرى، أو أضع إصبعيَّ في فمي لأصفر مثل كشاش حمام، لا يستطيع من يجلس في صالة المسرح أن يخمن أنني أم طفل يدعى "اسكندر" أستمدّ منه قوتي، فأنا أتقمصّ على المنصّة شخصيّته. يقدّم اسكندر لي الكثير، فأنا أرصد حركاته وحركات رفاقه، أحفظ حكيهم ولغوهم، وأقلّد عاداتهم وسلوكهم، مع ما في ذلك مما لا يصلح للمحاكاة في كثير من الأحيان، لكنني أريد أن يرى الصغار الجالسون في الصالة أنفسهم على الخشبة. لم يخطر ببال اسكندر يوماً أنني أتعلم منه، فهذا سرّي الخاص بي وحدي. كم من الأمور التي لا أرغب أن أتعلّمها منه ولا أستطيع تعلّمها، وكم أريد أن أعزل اسكندر عنها، ولشدّ ما أتألم حين لا أنجح في ذلك.

عندما كان اسكندر صغيراً كان أحدنا قريباً من الآخر، كنا نعمل معاً، فبينما يحفظ هو جدول الضرب أحفظ أنا دوري، وكثيراً ما كان أحدنا يصحح للآخر، إلا أنّه كان يحفظ دوري قبل أن أتمكن أنا من ذلك، فقد كانت ذاكرته أنضر وأقوى.

عندما دخل اسكندر المدرسة كان فخوراً جداً بأن أمّه ممثلة. كان يحب كلّما سنحت له فرصة أن يردد. "أمي ممثلة!!. وحين انتقل إلى الصف الثاني صار يقول، "ممثلة مشهورة!". سألوه في المدرسة مرّة عن اسم أبيه وأمه فأجاب باعتزاز: "أمي فنانة مسرح الأطفال هيلين سبع الأخوان" وبعد قليل أضاف: "أما أبي فيدعى أنطون".

حدث مرّة أن جاء تلاميذ صفه كلهم ليحضروا عرضاً نظمته المدرسة لهم في مسرحنا، فما كان منه حين ظهرت على الخشبة إلاّ أن راح يهمس يمنة ويسرة:"هذه أمي... إنها أمي.." لم يصدقه أحد، بل راح الصغار يلوحون بأيديهم منزعجين: "اسكت.. اسكت.. هذا علاء الدين الصغير.. ليست أمك.. أمك في البيت.. لا تشوّش!". لكنّه استمر يردد، "إنها أمي.. أمّي يا ناس". لكزه أحدهم في خاصرته لكنه تابع يقول: "إنها أمّي.. حتى لو لم يصدقني أحد". وحين أشرف فصل المسرحية الأول على نهايته جذبه العرض إليه وشدّه فنسي أمه وداخله شعور حقيقي أن على خشبة المسرح علاء الدين الصغير، أما "ماما" فقد توارت بهدوء في عتمة المسرح.

مرّت الأيام سريعة. صارت لقاءاتي مع اسكندر قصيرة وسريعة. أضحى لديه ما يشغله، ولديَّ أيضاً ما يشغلني. كنا نعيش في بيت واحد وتحت سقف واحد، لكن المسافة بيننا تناءت وكأننا افترقنا ليسكن كل منا بعيداً عن الآخر. أصبح لدى اسكندر إجابة واحدة مختصرة مطمئنة عن سؤالي:"كيف حالك؟" هي: "مليح!"، كان كل شيء عنده "مليح". وكانت هذه الإجابة تطمئنني؛ "مليح" يعني أن كل

شيء على ما يرام وليس هناك أي منغص. لكن، ما الذي حدث بعد ذلك... لقد استدعوني إلى المدرسة. بدأ اسكندر يغيب عن بعض دروسه، وأخذت درجاته تتدنى، وصار سيء السلوك، ولم يعد ما يأخذه ثمناً للشطائر والمرطبات والمواصلات وبعض حاجاته اليومية الأخرى يكفيه، وغدا يعود إلى البيت متأخراً.

– أين كنت؟

– عند رفاقي!

وبدأت تفوح منه رائحة التبغ، لكّن جواب سؤالي: "كيف حالك؟" ظلّ واحداً: "مليح". لقد اكتشفتُ فجأة المعنى السرّي لكلمة "مليح": إنها تعني: "اتركيني وشأني.. لا أرغب في أن أصارحك.. ولا أريد أن تشاركيني انفعالاتي وخوالج نفسي.." كتبتُ رسالة إلى أنطون الذي يجوب أرجاء البحار قلت فيها: "... كيف أدبر أمري مع ابننا؟ لم أعد أعرف كيف أتعامل معه.. صار غريباً وبارداً... أحسُّ أن أموره ليست على ما يرام، ولا وقت لديَّ لألتفت إليه بجدية تامّة..": ثم جاءني ردّه من طرف الدنيا الآخر، عندما أعود سأعطيه كل ما يحتاجه من رعاية واهتمام.".

عاد أنطون محملاً بالهدايا. ورجع اسكندر ودوداً بشوشاً، فقد كان يحب أن يرتدي تلك "الخرق الأجنبية". بدا لي كأن المياه عادت إلى مجاريها، لكن هذا لم يكن إلا وهما.. فما إن ارتد أنطون إلى بحاره حتى عدتُ أسألُ: "كيف حالك؟" لتأتيني الإجابة القديمة نفسها، "مليح" سألني مرة:

– ماما... هل تستطيعين أن تتركي مسرحك؟ لم أكن أتوقع مثل هذا السؤال، فارتبكت، وقلت بعد تمهل:كيف أتركه.. ولماذا؟ إن المسرح عملي وحياتي وبيتي..".

– لكن هناك مسارح كثيرة للكبار وتستطيعين العمل فيها.

هذه هي الحكاية إذن! لا يريد اسكندر أن أشتغل في مسرح الأطفال.. لقد وصل إلى سن يترفع فيها عن كل ما له علاقة بالطفولة..عن كتب الأطفال.. وأفلام الأطفال.. وإذا كانت "ماما" ممثلة فلتترك مسرح الأطفال، ولتلتحق بمسرح "حقيقي". إذن.. هذا أمر طبيعي وليس فيه ما يخيف.

سألته بعد أن تخلّصت من ارتباكي قليلاً:

– ولماذا يا اسكندر؟.. إن مكاني في هذا المسرح ولا حاجة لأحد بي في مسرح آخر لأن الشخصية التي أؤديها لا وجود لها إلاّ في مسرح الأطفال.

– هذا صحيح، ولكن كيف يمكنك أن تمثلي دور طفل طوال حياتك؟.. سيأتي يوم.. تصوّرت حينها أنه يعصر قلبي بقبضته... يعصره فلا أستطيع بعدها أن أتنفس.

– ألست محقّاً؟

أجبت بصوت خافت:

نعم.. أنت محق.. ولكن هذا اليوم ما يزال بعيداً.

نظر إليَّ باتزان وهدوء ثم قال ببرود تام:

– ومن أين لنا أن ندري؟.. مهما يكن من أمر فهذه حياتك الخاصّة... وانصرف.

يلذ لي أن أجلس بعد العرض وحدي في غرفة الزينة.. أجلس على كنبتي.. أدخن سيجارة.. أغمض عيني لأهبط على الأرض بهدوء.. كي أدخل في ذاتي. كنت متعبة جدّاً في ذاك اليوم فارتميت على الكنبة قبل أن أخلع ثياب العرض أو أزيل دهون الزينة. عندها طرق أحدهم الباب بهدوء وتردد..

– ادخل!

وفتحت عينيّ. ربما لم أنطق "ادخل" هذه بصوت مسموع، ولذا طرق الباب ثانية.

– ادخل تفضّل.. تفضّل..

انفتح الباب ببطء، وعلى العتبة وقف "غالي" أحد أصحاب ابني القدماء. كان له وجه مدور أمسح يشبه القمر الذي يرسمه الأطفال، عينان متباعدتان واسعتان وأنف عريض وفم أشبه بهلالين.

– مرحبا!

– أهلاً!

كانت علاقة اسكندر بغالي علاقة نصير وحام لأن اسكندر شبّ قبله وصار أكبر منه. لم يكن غالي عجولاً وكانت ردود فعله بطيئة. وقف صامتا فبادرته، كي أبدأ الحديث:

– هل حضرت العرض؟

– لـ.. لـ.. لا..

– إذن كيف دخلت إلى هنا؟

– طلبت أن أراك شخصياً.

تلعثم، فشعرت فوراً بقلق مبهم. ما الذي دفع غالي إلى أن يبحث عنّي "شخصياً" في المسرح؟

– كيف حال اسكندر؟

احمرَّ ضيفي الصغير، وراح ينقل وقفته من رجل إلى أخرى، فدعوته إلى الجلوس، وبدأ يبحث عن كلمات مناسبة يشرح لي بها هدف زيارته.

– الأولاد هناك.. جهّزوا أنفسهم كي يضربوا اسكندر.. قرّروا أن ينتظروه في ساحة المرسم الخلفيّة.

– غالي! ماذا تقول؟ لماذا يضربونه؟ هل أنت متأكد من ذلك؟!.

هزّ غالي رأسه مؤكداً. أخذ اضطرابي يتزايد. رحت أتساءل: لماذا يضربونه؟ قلت لغالي:

– احك لي، إذن، بالتفصيل. احك لي كل شيء.

تمتم غالي: – لا أدري.. سمعتهم يستعدّون لذلك. سأذهب. هل تسمحين؟

– اذهب.. اذهب غالي!

ورافقته حتى الباب.. بقيت وحدي مع قلقي الذي أخذ يتنامى حتى ملأ صدري، عبّأ كياني، اكتسح عالمي كلّه. غطّى العرق وجهي ووهنت قدماي، فألقيت بنفسي على الكرسي. ماذا أفعل؟ هل أخبر الشرطة؟ هل أعدو فوراً إلى المرسم لأحذر اسكندر؟ يجب أن أتصرّف! نهضت ورحت أسير في الغرفة كما يسير المتلهفون حين يبحثون عن ضالة لهم... يجب أن أنقذه.. عليّ أن أكون إلى جانبه. سيطر عليّ انفعال انتزعني من مكاني ودفعني إلى أمام، فانطلقت إلى البهو.. نسيت أن أغلق الباب خلفي.. نزلت الدرج الحديدي قفزاً فأحدثتُ جلجلة ملأتِ المسرح وانزلقتُ من جانب البواب فنظر إليّ مندهشاً.. ثم ناداني.. لكنني كنت قد ابتعدتُ لأجد نفسي وسط الزحمة.

عندما صرت في الشارع لفح وجهي برد آذاريّ قارس لم يخلطه دفء الربيع. وكانت المدينة قد قبعت في الظل بانتظار احتضان المساء. كانت المصابيح ما تزال مطفأة وقد تكاثف الشفق وصارت الأرصفة زلقة بعد مطر لامسه صقيع المساء، والسيّارات تنطلق مسرعة، وحمام في السماء يصفق بأجنحته بجفاء يريد أن يحط فلا يستطيع، وعجوز تمشي وقد فتحت مظلتها مع أن المطر لم يكن يتساقط. قطعتُ حيّا، ثم آخر، وانعطفتُ إلى جادة جانبية مختصرة الطريق إلى المرسم. مسحت رأسي براحة كفي فتذكرت أنني نسيت أن أنزع الشعر المستعار وأدركتُ أنني خرجت من المسرح بلباسي الصبياني وما يزال وجهي مموّهاً لم تمسح الدهون عنه. كان أول ما تبادر إلى ذهني أن أعود إلى المسرح فأزيل الزينة وأخلع اللباس الصبياني، لكنني خفت أن أتأخر.. وخشيت أن يخرج اسكندر من المرسم بينما أنا في المسرح أقوم بترتيب أموري.. لابأس إذن!.. سأشرح لهم أنني غادرت المنصة مباشرة... سأشرح لهم كل شيء.

لم يحدث أبداً أن سرت في المدينة بشعر مستعار، وظننت أن الناس سيتفرجون عليّ.. سيتوقفون ويشيرون إليّ.. سيضحكون.. وعندما راقبت المارة شعرت أنهم لا يعيرونني اهتماماً، فقد ظن الجميع أنني طفل عاديّ، طفل بسيط رفع قبة قميصه وترك غرّته تتدلّى عل الجبين وراح يجرّ حذاءه الثقيل البالي. لعل أمري سينطلي على الأولاد الذي يتربصون لاسكندر، عندها سيهون عليّ الاتفاق معهم، فمن المهانة لأم أن ترجو ألا يضربوا ولدها. ومع ومضات هذا الاكتشاف شعرت ببعض ارتياح كما لو أنني برفقة صديق حميم. حاولت أن أنظر إلى نفسي من جانب لأرى فيها صنوي الذي انفصل عنّي، كان كبير الفم، أقحواني الوجنتين، ذا غمّازة في ذقنه. قلت له: "أنت تستطيع أن تتفق مع الأولاد.. تستطيع أن تدافع عن نفسك وعن الآخرين حين يتطلّب الأمر..".

أسرعت.. اندفعت في الزحمة.. قطعت الشارع غير آبهة بالسيّارات العابرة. ما زلت أجهل ماذا سأفعل، ماذا سأقول للأولاد الذين ينتظرون اسكندر عند مدخل المرسم. كنت على ثقة تامة بصنوي ذي الشعر الخرنوبي. ينبغي عليّ أن أمثّل أصعب دور في حياتي.

حلّت العتمة في المدينة وتحت الأقدام بدأ يتقرقش الصقيع. شعرت كأنّي أسير فوق بحيرة تشكّل على سطحها جليد هش سيتحطّم تحت أقدامي بغتة فتبتلعني مياه قاتمة قارسة. لكنني لم أكن أسير وحسب، بل كنت أستحضر دوراً يساعدني في إنقاذ ابني. أيّ دور سأمثل لأنقذه؟

دور بطل؟ أم دور مغفّل؟ أم دور فهلوي شاطر؟ تذكرت حديثاً لي مع اسكندر عن مراهقي هذا الزمان. لابدّ لي من أن أدخل في دور من هذا النوع كي يتلائم مع الموقف الذي وجدت نفسي فيه.

ولن أخرج بنتيجة إذا لعبت دور مغفل. المغفّل يسدّد لكمة ليتلقّى أختها وهذا كل ما يستطيعه. يجب أن أدهشهم أن أذهلهم بموقف بارد غير مبال حيال أمر غير مألوف البتة. دسست يدي في جيبي فعثرت على علبة دخان "كامبل" وعلى قدّاحة ""رونسن"" كنت نسيتهما في جيبي وأنا على عجلة من أمري فأدركت أن هذه الحاجات الأجنبية غير المألوفة في عالمهم ستساعدني جداً إذا ما كانت القضيّة تتعلّق بالشّطّار أو بمن يحبون أن يصوّروا أنفسهم شطّاراً.

وصلت إلى المرسم أسرع مما توقعت. كانوا ثلاثة عند مدخل المرسم. برز منهم فتى فارع القامة، على رأسه قبّعة صوفية ذات طرّة، ويلبس سترة من الجلد الاصطناعي ذات سحّاب، وكان أنفه معقوفاً وشفتاه سميكتين. وحين استرقت السمع إليهم عرفت أنه يدعى "رسلان"، أما الثاني "جورجي" فكان نحيلاً رقيق الشفتين واسع العينين برز شعره الأجعد من تحت قبعته ووصل إلى قبّة قميصه. أما الثالث "ميشيل" فكان يرفع باستمرار سرواليه الواسعين اللذين كانا يتهدّلان باستمرار لمقاسهما الواسع.

إذن! هذه هي الشلّة كلها.

وتوقفت قربهم. كان لابدّ لي من أن أدخل معهم في حديث طبيعي غير متكلّف. وتيقّنت أن نجاحي مرتبط بالطريقة التي سأحدّثهم بها. ولعل من الأفضل أن يبادروني بالحديث.

أخرجت من جيبي علبة السجائر وبحركة خفيفة سريعة من يدي طارت سيجارة فتلقفتها شفتاي فوراً وقدحت ولاعة الرونسن فارتفعت شعلتها، وقرّبتها من رأس سيجارتي بحركة عريضة كما يفعل مدخن مدمن شغوف. انتبه إلي الفتى الفارع ذو القبعة ذات الطرّة فسألني من خلف ظهره بهدوء دون أن يلتفت إلي.

– ماذا تفعل هنا؟

– أجبته دون أن أكترث له.

– أنتظر أحد أصحابي.

فأعرض عني. وهذا يعني أنه لم يكتشف أمري. ويعني أيضاً أنني تمكنت من اجتياز المحنة الأولى.

وبعد برهة التفت إلي من جديد وقال:

– هل لديك سيجارة؟

– هل يعجبك الـ"كاميل"؟

فتمتم بسرعة: – نعم... يعجبني!

قدمت له علبة السجائر الأمريكية بتماهل وتعالٍ كاملين وكأنني قيصر يقدم عطيّة إلى أحد أتباعه. وقبل أن يتمكن الفتى من وضع السيجارة في فمه كنت قد قدحت ولاعتي الرونسن وأشعلتها له فلاحظت كيف يرمقني باهتمام. سألني وفي نيته أن يعرف كيف أحصل على السجائر الأمريكيّة.

– هل أبوكَ بحّار؟

فأجبته: – يجب أن تحمل على أكتافك رأساً يفكر، عندها ستحصل على كل شيء... مالبورو.. فيليب موريس... كاميل.. و...

فوافقني قائلاً: – بالطبع... بالطبع...

وشيئاً فشيئاً راحت الشلّة تقترب مني كأنهم لا يرغبون في ذلك. فقدّمت إليهم علبة السجائر بصمت. سحب كل منهم سيجارة، وقدحت بدوري ولاعتي بالطريقة الاستعراضية نفسها لأشعل لهم سجائرهم. سعل ميشيل، فهو على ما يبدو حديث العهد بالتدخين.. ما يزال غرا. أما جورجي النحيل رقيق الشفتين فقد دخن بهدوء موجهاً إليّ نظرات شاردة ثاقبة، وخيّل إليّ أنه اكتشف سرّي أو يكاد.

كانت الشلة كلها تدخن وتفخر جداً أنها تدخن. وقفت– أو بالأحرى وقف صنوي الذي أمثل دوره– في الوسط من دون أن أعيرهم اهتماماً، وبين حين وآخر كنت أبصق من بين أسناني كما يفعل صعلوك، وكان هذا من الأدوار التي أؤديها على المسرح بمهارة فائقة.

رحنا نحكي.. حكينا ودخّنا، أما جورجي رقيق الشفتين فلم يحوّل عنّي نظرته الثاقبة المهتمة. وكأن شكا يراوده. بدا لي أنّه يتأهب لفضحي. وفجأة قال بحدّة:

طيّب الآن! مع السلامة.. إلى لقاء آخر..

فسألته: – ولماذا "إلى لقاء آخر.." هذه؟

فنظر إليّ كما لو أنه عرف كل شيء وقال:

– كانت فرصة سعيدة. إلى اللقاء!

فلم أتحرك من مكاني، ولو حاول جورجي أن يضربني لانضمّ إليه بقية الأولاد. فقد كانوا متأهبين لذلك من دون تحريض. لكنني لم أخف، كنت أفكر باسكندر.... قال جورجي بصلافة:

– انقلع من هنا.. فهمت؟!

كنت أستطيع أن أفعل أي شيء إلاّ أن "أنقلع من هنا".

قاطعته والشر– وكيف أقدر على الشر؟! – يقدح من عيني اللتين تحملقان به.

– بلا نطنطة!!

وكان رائعاً مني أنني استطعت العثور على هذه الـ"بلا نطنطة" فجاءت في محلّها. سكت جورجي وازور عنّي، وعندها قلت ملّطفة الجوّ: "هل نتمشّى؟... ما رأيك؟ لكن ميشيل حشر نفسه معارضاً: – إلى أين نتمشّى؟!

أخذت أفكّر. اقترب موعد خروج اسكندر من المرسم ليرجع إلى البيت. لم أنظر إلى ساعتي لكنني كنت أشعر بالوقت تنبض ثوانيه ضاربة صدغي. كان عليّ أن أتصرف... أن أنزع الألغام من طريق ابني.. أن أصرف الأولاد من الشارع.. قلت لهم:

– إذا وافقتم.. أستطيع أن آخذكم إلى المسرح.

نظر الأولاد بعضهم إلى بعض... تبادلوا نظرات محتارة. حسمت الأمر وقلت:

يعمل أحد معارفي في المسرح.. وسيساعدنا في الدخول.

تردد الأولاد بعض الوقت، لكنني شعرت أن كلامي لاقى صداه وأن الكلمة الفاصلة بقيت لرسلان الطويل ولكنّه لم يستطع أن يحزم أمره؛ هل يجعل الأولاد ينتظرون اسكندر أم يذهب معهم إلى المسرح؟ نطّ جورجي فجأة وقال: وكيف صاحبك هذا؟

هززّت كتفيّ وأجبت بلا اكتراث:– يتدبّر الأمر.

أجاب ميشيل بعد أن شعر برغبة جامحة في الذهاب إلى المسرح تغلبت على إصراره على الانتقام من اسكندر: – طبعاً يتدبر الأمر!

ولكن رسلان الطويل لما يقل كلمته بعد، واستمر يفكر بالانتقام من اسكندر، ثم قال:

– طيّب.. إلى جهنم.. اسكندر ومرسمه... سنتقابل في المرّة القادمة.

وأيقنت أن الشلة صارت على وفاق إلا أن جورجي ما زال صامتاً. قلت: "فلنمش"، وبصقت سيجارتي جانباً، فاندفعت من فمي كالسهم. وكان هذا أيضاً من الأدوار التي أؤديها بشكل جيّد. وتابعت: "هناك. غير بعيد". وانطلقت بخطوات واسعة فتبعني رسلان ومشى إلى جانبي، أما جورجي وميشيل فمشيا خلفنا، وعثرت قدمي على كرة بلاستيكية فقذفت بها مثل لاعب كرة محترف فانفتلت واندفعت إلى أمام كالسهم، وعثر رسلان بدوره على علبة فارغة فركلها وراح يرسل وأنا أصدّ وأعيد إليه بينما نتقدّم باتجاه المسرح فإذا بنا قد قطعنا أكثر من نصف الطريق. شددت رسلان من كمّه وسألته:

–هل كنتم تنتظرون أحداً؟

–نعم.. كان يجب أن نتفاهم مع أحدهم.

–وماذا حدث؟

صعّر رسلان خدّه وقال:لقد ضرب أختي..

أختك ليلي؟

فنظر إليّ رسلان مندهشاً وقال: "هل تعرف ليلي؟ أأنتما في مدرسة واحدة؟ ".فتمتمت مجيبة: .. يعني.. تقريباً....

نسيت أمر المسرح.. ونسيت أمر الأولاد.. انصرف ذهني كله إلى أمر واحد. لقد ضرب ابني بنتاً.. لقد ضرب أنثى.. ارتدّت الصفعة إليّ فاحمّر خدّي منها... امتلأ قلبي بالمرارة وأمضّه ألم مبرح، اختلج كياني كلّه وفكرت بالانصراف، وليعد الأولاد إلى المرسم، ولينل اسكندر عقابه وليدفع ثمن دناءته. ولكنني أم.... أم تغفر كل الذنوب، ولا يجوز أن أنسحب، يجب أن أؤدي الدور حتى نهايته... إنّه أطول دور يمكن أن أمر به.. إنّه دور الأم.

لم أكن أدري ماذا سأفعل. ارتبكت وشعر الأولاد بارتباكي فتبادلوا النظرات ثم سألني جورجي ذو الشعر الملفلف: – ألم نتأخر؟

أجبت بسرعة:– لا.. لا.. أبداً.

سأصطحبهم إلى المسرح بالطبع.. فقد وعدتهم بذلك.

كان شعري الخرنوبي المستعار على رأسي خوذةً واقية أخوض بها المعارك، وتمنحني زينة التمويه سيماء صبي هو صنوي الذي أحتمي به وأختفي خلفه. لكن صنوي العزيز اختفى فجأة فقد رفض الدخول في معركة للدفاع عن إنسان رفع يده على أنثى. لم يشأ أن يتورط في ذلك ولن تستطيع أية قوة أن ترغمه. لماذا، إذن، أتنكر خلف قناع؟ من الخوف؟.. من العار؟... أتيت لأدفع الأذى عن ابني.. لأتحمل المسؤولية عنه، فأنا أمه.. لكن عليه أن ينال جزاء ما اقترفت يداه. توقفت، فتوقف الثلاثة معي. قلت:

– من الطبيعي أنني لا أدرس مع ليلي في صف واحد. إنما يدرس معها ابني اسكندر.

صاح رسلان: – أي ابن؟ وهل أنت متزوج؟ وعندك أولاد؟

أشاح جورجي بوجهه ثم أعرض عنا. وأخذ ميشيل يقهقه. ظنوا أنني أمزح مزاحاً أخرق. عندها رفعت يدي إلى رأسي ببطء وأخذت أزيح الشعر المستعار عنه... حينها حملقت فيّ عيون الصبية.

لمّا ينجل الذهول عن الأولاد بعدُ، وأنا ما أزال منبهتة كمن تلقى ضربة على رأسه.

وهكذا راوحنا في العتمة قليلاً ريثما تزول الحيرة ونفهم معاً ماذا حدث وماذا سنفعل. شعرت أنني ملزمة أن أشرح للأولاد حقيقة الأمر. قلت لهم:

– تعرفون يا أولاد.. أنا ممثلة.. أنا هيلين سبع الإخوان... ممثلة دور رجّالي.. أمثل على خشبة المسرح دور صبيّ.... وقد كنتم بالتأكيد في مسرحنا.. ألم تشاهدوا علاء الدين الصغير أو الأمير الصغير في مسرحيّة توم سوير؟

نظر الأولاد إليّ بعيون لم تفقه ما قلت. حكيت لهم شيئاً وفهموا شيئاً آخر. لا أدري ماذا أفعل؟ راحت المرارة تأكل قلبي، فقد سيطرت على وعيي فكرة واحدة، أن ابني رفع يده على فتاة.. ضرب أنثى.. وخطر في ذهني فجأة أن بوسع هؤلاء الأولاد أن يضربوني.. فلم يتأكدوا بعد أنني امرأة، فما أزال أقف أمامهم صبياً.. أما اسكندر، فقد كان أمام صبية صغيرة.. أمام ليلي، التي لم تضع دهون الزينة، ولم تتمرس خلف شعر مستعار. أخذ الأولاد الثلاثة يحومون حولي مرتبكين. دعوتهم إلى المسرح ثانية، فأنا لم أُلغ دعوتي.

– لنذهب يا أولاد.. حان الوقت.. لم يبق حتى يبدأ العرض سوى عشر دقائق.

لم يتزحزح أحد من الأولاد من مكانه. تحول ذهولهم من اكتشاف حقيقة أمري إلى تكدر، لأن امرأة بالغة.. أما لعدو.. توغلت في عالمهم وعرفت شؤونهم وأسرارهم الصبيانية.

قال ميشيل وهو يرفع سرواليه المتهدلين– شكراً... صار الوقت متأخراً.

أيده جورجي قائلاً: – إنهم ينتظروننا في البيت... سيقلقون لتأخرنا.

دمدم رسلان:– لن نذهب إلى المسرح.. شكراً للدعوة.. سنلبيها في مرة أخرى.

انصرف الأولاد.. فوقفت مذهولة لا أدري أين أذهب وماذا أفعل. أصبحت غريبة في مدينتي.. يمر بي الناس.. يصطدمون بي.. يصيحون غاضبين: "ابتعد يا ولد.. لماذا تقف في عرض الرصيف؟".

وبغتة سمعت صوت اسكندر:

– ماما.. ماذا بك؟ .. ماذا تفعلين هنا؟.. لماذا خرجت هكذا إلى الطريق؟.. ماذا حدث؟

طارت كلماته إليّ وكأنها آتية من بعيد، لم أجب عن أسئلته، وبدأت أخطو مسرعة في الشارع.

سار اسكندر إلى جانبي مختطفاً نظرات إلى وجهي، واستمر يمطرني بأسئلته:

– ماما.. هل فشلت؟.. هل قابلوك بالصفير؟

غمغمت من دون أن أتماهل في خطواتي: – نعم.فشل صغير..

– لقد قلت لك.. لقد نصحتك...

وشعرت هذه المرة أن كلماته حنوا وعطفا كبيرين.

"قلت".. "نصحت".. ارتطم صدى هذه الكلمات في صدري. تابعنا سيرنا صامتين، ثم باغتني بسؤاله:

– ولماذا تزالين ببذلتك الصبيانية هذه؟... لماذا خرجت بها إلى الشارع؟.. هل هربت من خشبة المسرح مباشرة؟

ثم ألقى عليّ نظرة حادة وكأنه ضبطني في جرم كذب مشهود.. إلا أنني تابعت صمتي. قال لي وقد نفد صبره:– هل ستخبرينني أخيراً بما حدث؟

لم أجب، بل دسست يديّ في جيبيّ وأخرجت علبة السجائر وولاعة الرونسن وتلقفت شفتاي سيجارة من العلبة أشعلتها بالطريقة تلك التي أديتها أمام الأولاد الثلاثة. أشعلت السيجارة، فتألق بصيص شعّ من رأسها وأضاء وجهي بعد أن حلّت العتمة. راقبني اسكندر باهتمام ويقظة:

– "أتريد". وقدمت علبة السجائر إليه.

رفض اسكندر وقال: – "بالحقيقة لا أدخن إلاّ نادراً. ماذا تفعلين هنا في الشارع بهذه الزينة؟.

فأجبت من دون أن أفكر:

– أدرس الحياة!

– ذلك أمر آخر.

لكن اسكندر لم يشعر بالطمأنينة، ولم يثق كلياً بما قلت، واستمر ينظر إلي بتساؤل وشيء من الذعر. وأحسست بومض من سعادة حين أدركت أن الأمر ينغصه، ذلك الوميض من السعادة الذي تفرح به كما تفرح عندما تعثر على بصيص نور وأنت تتخبّط في العتمة. لقد غابت تلك اللامبالاة العجيبة التي تطغى على علاقته بي وشعرت باهتمامه بما يحدث لي. اختفت الكلمات الصقيعيّة:

"كيف حالك"؟" "مليح!". نسيت هنيهة أمر الضربة التي ارتدت إليّ.. حكاية ضرب اسكندر ليلي.. قلت بهدوء:

– تعرضت هنا لبعض الأولاد.. مثّلت دوراً قصيراً.

– كان يمكن أن يضربوك.

وكان في صوته ذعر مؤكد. قلت بصلابة:

– ولكنهم لم يضربوني. كان يمكن أن يقوموا بذلك، ولكنهم لم يفعلوا. أما أنت فقد...

وقطعت جملتي من منتصفها ففهم اسكندر ما أقصد. فهم أنني على علم بما فعل مع ليلي.

قال اسكندر بصوت خافت:

– هذا أمر آخر..

فقاطعته:– لا.. ليس أمراً آخر. ستكبر هي أيضاً لتكون أماً يوماً ما.

– ماما.. هي المذنبة.. إنها..

وهنا، للمرة الأولى في حياتي، تصرفت هكذا بشكل مريع، توقفت، وكززت أسناني حتى آلمتني، وبلا خبرة أو دراية– لا كما أفعل على خشبة المسرح– هويت بصفعة على وجه اسكندر.

شاهد المارة غلامين، أحدهما أطول من الآخر، وجّه الأقصر لصاحبه الأطول صفعة مدوّية لكّنه لم يتلقّ مثلها، ولم يُؤدِ هذا إلى عراك بين الاثنين، ولم يخمن أي من المارة أن الأقصر أمّ للأطول. جئت لأدافع عن ابني فانقلب الأمر وضربته أنا بدلاً عن الأولاد.

قال بصوت خافت مضطرب:– "ستأسفين على هذا يا أمي" ثم انصرف.

ضربت ابني للمرة الأولى في حياتي، ابني الذي لم يعد صغيراً، بل صار فتى، ضربته في الشارع على مرأى من الناس جميعاً ودوّى صدى هذه الصفعة في أرجاء المدينة كلها، بل في كل أنحاء الدنيا.. وكان قلبي يكاد ينفجر.

في ساعة متأخرة من المساء طرق اسكندر باب غرفتي بهدوء فلم أجب. لكنه شقّ الباب ودخل. لم أكن نائمة ولم أطفىء المصباح فوق سريري.. شاهد اسكندر النور فاقترب. لم تندّ عني أية حركة ولم تطرف لي عين. قال:

– ماما.. أردت أن أعرف هل نمت.. أريد أن أتحدث إليك.. لقد عرفت لماذا خرجت إلى الشارع وأنت ما تزالين متنكرة.. لقد أردت أن تدافعي عني..

– "كلا"– انفلتت مني بسرعة – "أردتُ ذلك في البداية ثم أقلعتُ عنه".

– افهميني أرجوك.. أنا وحيد في هذا العالم.. لا أصدقاء لي ولا صديقات. لم أجد فتاة استطاعت أن تنال إعجابي..

فتابعت جملته: – وكانت لك أم حتى هذا اليوم.. ثم..

هزّ اسكندر رأسه نافياً، فنظرت إليه متسائلة..

– لم تعرفي ما يحدث لي. كنت تسألين وأجيبك "مليح" فتطمئنين. أما "ليلي" فقد جزمت أن لكل ممثلة عشيقاً، وأن لك أنت أيضاً عشيقاً.

فأجبته: – ومع ذلك لم يكن يحق لك أن...

– لقد أهانت..

– ومع ذلك.. ومع ذلك.

اقترب مني فعانقته وضممت رأسه إلى صدري بكل ما أوتيت من قوة، وتابعت مكررة: ومع ذلك.. ومع ذلك.. كانت دموعي تسيل على وجنتي بغزارة وتتسرب إلى فمي.. تذوقت طعمها المالح، ومع ذلك.. فقد ضممت رأسه إلى صدري بكل ما أوتيت من قوة.

المترجم : عمدنا إلى ترجمة الاسم واللقب عندما يكون ذلك ممكناً تيسيراً على القارىء.

❑❑

فصـل الـربـيـع

قصة الكاتب الإنكليزي:

و. هنري

■ ترجمة: عيسى إسماعيل ■

كان يوماً من أيام شهر آذار.

لم أعتدْ أن أبدأ قصصي بهذا الشكل، من قبل. لا مقدمةَ أسوأ من الكلمات الآنفة الذكر..!!. لا أثر للخيال. مقدمة سطحية وجافة. ولكنّني أسمح لنفسي أن أقول ما أريد. وهذا المقطع التالي، موحش"، سأرمي به في وجه القارىء، دون تمهيد..!!.

كانت "ساره" تبكي، وقائمة الطعام بين يديها..!!.

فهل تحزرون سبب بكائها. ربّما تقولون: "بسبب عدم وجود سمك "الأوبستر" اللذيذ، في القائمة، أو أنّ أحداً لم يعدها بتناول الآيس كريم.. لكنَّ حزرك ليس في محلّه.. وعليك متابعة القصة..

إنّ السيد الذي قال: "إنّ العالم ليس سوى سمكةً من الأوبستر أفتحها بسيفي". هذا الرجل أصبح رجلاً شهيراً أكثر مما يستحق لأنّه ليس صعباً أن تفتح سمكةً بسيفك... ولكن هل رأيت أحداً يفتح سمك الأوبستر بالآلة الكاتبة؟!!.

لقد حاولتْ "ساره" ذلك... فهل نجحتْ في فتح العالم بآلتها الكاتبة، إذا كان هذا العالم يعادل "سمكة الأوبستر" ؟!!. عملها النسخ على تلك الآلة. لم تكن تنسخ بسرعةٍ كبيرة، كانت تعمل وحيدةً في مكتبٍ ليس كبيراً.

أعظم معارك "ساره" الناجحة، في هذا العالم، كان في تعاونها مع إدارة مطعم "شولنبرغ" هذا المطعم الذي يقع في المدخل التالي لبيتها، قرب البناء القرميدي الذي تقطنه "ساره". وفي إحدى الأمسيات، وبدل أن تتناول العشاء في المطعم المذكور، أخذت "ساره" معها قائمة الطعام وأسعاره، وكانت مكتوبةً بخطٍ رديء، غير مقروء. فالكلمات لم تكن معروفةً أهي بالإنكليزية أم بالألمانيه؟!!. وهكذا يمكنك اسم الحلوى، أولاً وتنتهي بقراءة أنواع الحساء بدلاً من أنواع الوجبات كاللحوم والخضار!!. وبعد ذلك تقرأ اسم اليوم أو الأسبوع، أي عكس ما هو مألوفٌ تماماً..!!.

في اليوم التالي، أعطتْ ساره مطعم "شولنبرغ" قائمة الحساب للأطعمة، مكتوبةً بالآلة الكاتبة، بخط جميل، وأسماء الطعام مرتّبةً في مكانها بشكل يثير الرغبة والشهية، لدى الزبائن، وفي نهاية البطاقة نقرأ عبارة "لسنا مسؤولين عن فقدان المعاطف والمظلاّت".

سُرَّ أصحاب مطعم "شولنبرغ" كثيراً، ووافق هؤلاء، على ما شاهدوه في البطاقة، وكان على

ساره أن تُعدّ بطاقاتٍ لإحدى وعشرين طاولةً موجودةً في المطعم. فكل طاولة تحتاج إلى قائمة لطعام الإفطار وأخرى لطعام الغداء، وثالثه لطعام العشاء. ويتم تغيير أنواع الطعام كلّ عدة أيام وكلما دعت الحاجة إلى ذلك!!.

وبالمقابل، كان على مطعم "شولنبرغ" أن يرسل ثلاث وجبات كلّ يوم إلى غرفة ساره. وأن يرسل لها، بعد ظهر كلّ يوم، قائمة مكتوبة بقلم الرصاص، لأنواع الأطعمة، التي ستُقدَّم في اليوم التالي، لرواد المطعم.

كلا الطرفين، ساره وأصحاب المطعم، كانا راضيين بهذا الاتفاق. فهؤلاء الذين يتناولون طعامهم في "شولنبرغ" يعرفون نوع الطعام الذي يتناولونه ولو كان مذاقه يدعو، أحياناً، إلى الحيرة. أمّا ساره فقد اعتادتْ أن تتناول الطعام البارد، لوحدها، في غرفتها، حيث البرد والكآبة، في أيام الشتاء.

وعندما تأتي أشهر الربيع.. كان الربيع يتأخّر ولا يأتي معها..!! فالربيع يأتي عندما يأتي..!! لأن الثلوج المتجمدة على الجبال المجاورة منذ كانون الثاني ما تزال موجوده على الرغم من أنَّ أيام الربيع قد بدأت..!!.

أمّا الناس فما زالوا يعزفون بآلاتهم الموسيقية أغنية "أيام الصيف الجميل الماضي". والمدافىء البخارية في المنازل ما تزال في مكانها، وكل هذه المظاهر تجعل المرء يعتقد أنّ المدينة ما تزال في قبضة الشتاء.

بعد ظهر أحد الأيام، كانت سارة ترتعد من البرد في سريرها، بعد أن انتهت من إعداد قوائم الطعام لمطعم "شولنبرغ" جلست في كرسيّها الهزّاز، وراحت تنظر من النافذة. كان الفصل ربيعاً، على الرغم من كلّ شيء. سمعت أصواتاً تنادي: "الربيع هنا.. نحن نخبرك بقدوم الربيع.. فصلٌ جميل.. تعالي يا سارة.. لماذا تنظرين بحزنٍ من خلال النافذة؟!".

كانت غرفتها في الجهة الخلفيّة من المنزل، وكانت نافذتها تُطل على الجدار الحجري، عديم النوافذ، لمعلم الصناديق المجاور. لكنّها كانت تفكر بالتنزه في الربيع، ويخفق قلبها بشده، ما أجمل أن تنسى نفسها، ومن معها، بين الأزهار والأشجار.

تتذكر، دائماً، زيارتها للريف، السنة الماضية، حيث وقعت هناك، في غرام مزارعٍ شاب.

(في نقل القصة علينا ألاّ نعود إلى الماضي، يبدو الأمر سيئاً أحياناً. لكن علينا أن نندفع بالقصة نحو الأمام، كي لا نقضي على اهتمام القارىء.)

مكثت سارة أسبوعين في مزرعة "شاني بروك". وهناك تعلّمتْ كيف تحبّ "والتر" ابن المزارع "فرانكلين". فمن عادة أهل الريف، أنَّهم يحبون ويتزوجون بأقصر وقتٍ ممكن. لكنّ "والتر فرانكلين" كان مزارعاً عصرياً. كان يمتلك هاتفاً في منزله، وبالقرب من أبقاره، كان يستطيع مهاتفة من يريد..!! وكان يحسب، ويدرك، كم يؤثّر إنتاج كندا من القمح عليه. وفي هذا المكان البسيط استطاع والتر أن يكسبها. لقد جلسا معاً، وراحا يحيكان تيجاناً من الزهور، تضعها سارة على رأسها. وكان والتر يمتدح الأزهار الصفراء المتربعة على رأس سارة.."أزهار صفراء... وشعر أشقر... ما أروع هذا.." اعتاد أن يقول.

وعندما عادت سارة إلى منزلها، تحمل قبعة القش التي تمتلكها، كان الفرق واضحاً بين هذه القبعة.. وذلك التاج من الأزهار...!!.

كانت الخطّة أن يتزوجا في الربيع، في أوّل بشائر الربيع، كما قال "والتر"، وجاءت سارة إلى المدينة كي تعمل على الآلة الكاتبة... وهي تفكر بقدوم الربيع.. وها هو الربيع جاء.

وجاء ذلك اليوم.

ثمة طرقٌ خفيفٌ على الباب.. طرد أحلام سارة السعيدة في ذلك اليوم، فقد جلب لها خادم المطعم قائمةً مكتوبةً بالرصاص تحوي أسماء الأطعمة التي سيقدمها المطعم في اليوم التالي، وقد كتبها العجوز "شولنبرغ" بخطٍ رديء.

جلست سارة وراء آلتها. وضعت البطاقة في الآلة. إنّها ماهرةٌ في عملها. فخلال ساعةٍ ونصف الساعة كان باستطاعتها أن تنسخ إحدى وعشرين بطاقةً..!! ولكنّ التغيرات في قائمة الأطعمة كانت كثيراً جداً هذا اليوم. فأنواع الحساء أقلّ من المعتاد، وأطباق اللحوم أصابها تغيرٌ كبير. إنّ قدوم الربيع بدا واضحاً على قائمة الطعام الجديدة. فقد اختفت الأطعمة المقليّة منها، كما كانت العادة، في الشتاء.

بدأت أصابع سارة ترقص على الآلة الكاتبة، كما يرقص الذباب فوق نهرٍ في فصل الصيف. كانت القائمة ملأى بأنواع الطعام. وكان عليها أن تعطي لكل اسمٍ من الأسماء حجماً ومكاناً يليق به في القائمة. كان عملها يتطلّب يقظةً، وقبل أن تصل إلى أسماء الفاكهة، راحت سارة تبكي فوق آلتها..!!. وتساقطت دموعها المنهمرة من الأعماق، من قلبها اليائس..

سبب ذلك أنّها لم تتلقَ رسالةً من "والتر" منذ أسبوعين. وكانت الكلمة التي ستنسخها "الهندباء البريّة" عندما تخيّلتْ والتر يطوقها بأزهاره الذهبية، كما فعل ذات يوم... ملكةَ حُبّه... زوجة المستقبل، رسالة الربيع.... انتعشتْ أحزانها وهي تتذكر ذلك كلّه من خلال كلمة "هندباء".. فقد أثارتْ هذه الكلمة ذكرى أسعد أيام في حياتها.

يا للربيع ما أجمله..!!. ففي داخل المدينة الباردة، العظيمة، التي تتكون من حجارةٍ وحديد، كان الربيع يبث رسالته، فالربيع يعلن عن نفسه من خلال الحقول التي ترتدي معطفاً أخضر. أمّا الهندباء، فهي تشبه فم الأسد، كما يقول عنها الفرنسيون.

"عندما يتجلّى الربيع في زهرة.. فإنّه يساعد على نسج خيوط الحبّ بين اثنين من البشر.. ويذوب شعاعه في شعر سيدتي الجميل..". هكذا كان "والتر" يخاطبها.

بعد وقتٍ قصير، كان على سارة أن تتغلّب على دموعها. فالبطاقات يجب أن تنسخ دون أن تفكر بشيء سوى ذلك. ولكنّ عقلها كان بعيداً مع حبيبها المزارع الشاب في الريف... وبدأت الآلة الكاتبة ترقص من جديد.

في الساعة السادسة جلب لها الخادم الغداء. وكانت قد انتهت، للتو، من نسخ القوائم.

تناولت طعامها بحزن، وفي السابعة والنصف بدأ العزف الموسيقي يأتي من الغرفة المجاورة لها، حيث يقطنها شخصان يحبان الموسيقا، ومن نافذتها، شاهدتْ لهباً جميلاً، فقد أضرم أحدهم النار

على مسافةٍ ليست بعيدة، كانت الهررة تموء بصوت ناعمٍ يصل جميلاً إلى سمع سارة. تذكرتْ أن الوقت قد حان كي تبدأ القراءة. قامت من مكانها. تناولت كتاباً وبدأت تقرأ، فيه، بصمتْ.

دقّ جرس المنزل من الجهة الأمامية. أجابت صاحبة البيت نداء الجرس وفتحت الباب. تركت سارة الكتاب. وأصغتْ:

– "آه... هذا صحيح.. يجب عليك ذلك.. بما أنّها قد فعلت هذا..".

سمعت ساره صوتاً قوياً في الأسفل. قفزت إلى باب غرفتها تاركةً الكتاب على الأرض، لماذا؟! هل تعرفون سبب ذلك؟! لابدّ أن تحزروا سبب ذلك؟!.

لحظة وصولها إلى الدرج تصادف مع وصول الشاب إليه.. تفصلها ثلاث درجات عنه لاغير.. قفزةً واحدةً... ووصلت إليه..!!.

– "آه... لماذا لم تكتبْ لي.. لماذا؟!" صرخت سارة.

– "المدينة كبيرة. حضرت منذ أسبوع فوجدتُ أنّك قد غادرتِ مكانكِ السابق منذ الخميس.. طلبت مساعدة الشرطة في العثور على عنوانك..". قال والتر فرانكلين.

– "لقد كتبت لك... كيف وجدتني إذاً..؟!" قالت سارة بحدّة.

ابتسم المزارع الشاب، ابتسامةً ربيعيّةً وقال: "لقد ذهبت إلى المطعم المجاور هذا المساء. دون مبالاةٍ بمن يرتادونه، وبما أنّني أحبّ الخضار، فقد رحت أقرأ البطاقة على الطاولة.. كانت القائمة مكتوبة بخط جميل، على الآلة الكاتبة، وعندما دقّقتُ النظر فيها... طلبت صاحب المطعم وسألته عنكِ.. وأين تقطنين..!!".

– "ولكن كيف... كيف حصل ذلك؟!".

– "أدركت أن حرف دبليو W المكتوب بخط كبير يمكن أن يوجد في أي مكان في العالم.. وعلى أية قائمة... ولكن..".

وأخرج المزارع الشاب ورقةً من جيبه، هي قائمة الطعام نفسها التي وجدها على طاولة المطعم. وأشار إلى سطرٍ منها..

عندها نظرت سارة إلى إحدى كلماتها... وعرفت ماذا جرى.

كانت سارة قد نسخت القائمة بعد الظهر. وفي زاوية الورقة العلوية كان يتربع حرف W دبليو. الحرف الأول من اسم والتر Walter، تذكرتْ والتر وهي تنسخ.. وبدلاً من أن تكتب "خضار مع البيض المسلوق" فقد كتبت "عزيزي والتر مع البيض المسلوق..!!".

❑

المؤلف : و. هنري. 1862- 1914.

اسمه الحقيقي - وليام سيدني بورتر Willian Sidney Porter.

نشر أعماله القصصية والروائية باسم مستعار هو O. Henry.

كتب عدداً هائلاً من القصص القصيرة. في كل أسبوع كان يكتب قصةً قصيرةً. ولد في إنكلترا عام 1862. سافر في شبابه المبكر إلى الولايات المتحدة- تكساس، حيث عمل في "مكتب الأراضي العام". ثم عمل في أحد المصارف.

في قصص و. هنري نرى عقلاً يقظاً، ودعابةً ومرحاً. يقول النقاد عنه إنّه "من أذكى كتّاب القصة القصيرة".

يعمد هنري في قصصه إلى إخفاء جزء هام من المعلومات عن القارىء ولا يعطيها له إلاّ في نهاية القصة، وهذا يشوّق القارىء ويدفعه لمتابعة القصة.

أهم أعماله:

- كرنب وملوك- قصص قصيرة- 1904.
- هدية الساحر- قصص قصيرة- 1906.
- تقرير محلي- قصة- 1914.

❒❒

■ concents ■

Foreign Literature Quarterly
No. 92 , Twenty Third Year
AUTUMN 1997.

Contents

1- Critical Receptivity, By Danial Henry Baego, Tr. By Dr. Ghassan Sayed.
2- A Study In Cinema And Novel, By Manuel Boe, Tr. By Dr. Malik Salman.
3- Liberary Genre, By Jean Kalovi, Tr. By Dr. Muhammad Khayer Bokai.
4- A Basic Type Of A Grammer Case, By Waltr A. Cook, Tr. Walid Sarakibi.
5- Nothing is Born Out Of The Word, a dialogue With Members Of The Chiese Writers` Union, By Aziza Spineh.
6- An Interview With The Japenese Writer Kinj Nikjami, By Vie Surman, Tr. By Muhamad Yhyiathin.
7- The Life Of A Cool Miner, The German Poet Novalis, Tr. Karim Al Asadi.
8- Sommets Tonight, The German Poet Novalis, Tr. By Karim Al Asadi.
9- "Zena" A Story By The French Writer Lokliia Tr. By Yousef Shalab Sham.
10- A Drop Of Water, The rude boy by Hanse Anderson. Tr. By Hamid Al Ikabi.
11- Desting`s Woman, By The Italian Writer Mario Suldati. Tr. By Samir Al Kassir.

12- More Complaints About My Style,. By The German Writer Martin Valser. Tr. By Adnan Habal.

13- Illness Celebration by The Gernam Short Story Writer By Valteri Richartich, Tr. By Nawal Hanbali.

14- Hunger`s Arbist By Franz Kafka Tr. By Salah Hatem.

15- The Dancing Pilot, By Richard Holmz Tr. By Abdol Karim Mahfouz.

16- An Actress Playing The role of a Child, By Yori Yako Klieve, Tr. By Dr. Radwan Al Kadmani.

17- Spring Season. By O`Henry Tr. By Issa Ismael.

❑❑

الآداب الأجنبية- العدد "92" السنة الثالثة والعشرون، خريف 1997- عدد منوع

المحتويات :

افتتاحية - الآداب الأجنبية : بين النوع والتنوع - قمر كيلاني

المقال :

1- التلقي النقدي، بقلم دانييل هنري باجو، ترجمة: الدكتور غسان السيد.
2- دراسة في السينما والرواية، مانويل بوْي، ترجمة: الدكتور مالك سلمان.
3- الأجناس الأدبية، بقلم: جان- ميشيل كالوفي، ترجمة: د. محمد خير البقاعي.
4- نموذج أساسي لحالة نحوية، بقلم: والتر إ.كوك.س.ج، ترجمة: وليد السراقبي.
5- لاشيء يولد خارج الكلمة، حوار مع أعضاء الوفد الصيني للاتحاد العام لكتاب الصين، حوار: عزيزة السبيني.
7- حوار مع الروائي الياباني كنجي نكجامي، أجراه: في سورمان، ترجمة: محمد يحياتهن.

الشعر :

1- حياة عامل منجم، الشاعر الألماني: نوفاليس، ترجمة: كريم الأسدي.
2- تراتيل إلى الليل، الشاعر الألماني: نوفاليس، ترجمة: كريم الأسدي.

القصة :

1- زينة: بقلم الفرنسي لوكليزيو، ترجمة: يوسف شلب الشام.
2- قطرة الماء، الصبي الوقح، العنقاء، تأليف: هانس كريستيان أندرسن، ترجمة: حميد العقابي.
3- امرأة القدر، الكاتب الإيطالي: ماريو سولداتي، ترجمة سمير القصير.
4- تزداد الشكاوى من أساليبي، الكاتب الألماني مارتين فالسر، ترجمة: عدنان حبال.
5- احتفال المرض، القاص الألماني: فالتر ي. ريشارتش، ترجمة: نوال حنبلي.
6- فنان الجوع، الكاتب الألماني: فرانس كافكا، ترجمة: صلاح حاتم.
7- الملاح الراقص، بقلم: ريتشارد هولمز، ترجمة: عبد الكريم محفوض.
8- ممثلة في دور طفل، تأليف: يوري ياكو فليف، ترجمة: د. رضوان القضماني.
9- فصل الربيع، الكاتب الإنكليزي: و. هنري، ترجمة عيسى إسماعيل.